

Lorrain

CORNEL MIHAI IONESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1983

Lorrain

«Tăcerea» lui Claude Lorrain

I. CELE DOUĂ TĂCERI. Opera lui Claude Gellée Lorrain reprezintă un târîm al imaginarului, ocrotit de două vămi de tăcere, concentrice, complementare și totuși foarte deosebite în esența lor. Cea dintîi, tăcerea lui Lorrain însuși despre sine și despre opera sa, statornică și, aș spune, «centripetă», este desăvîrșită. Rarele detalii pe care cercetătorul ar fi ispitit să le investească cu înțeles de autoreflexie sînt prea firave pentru a îngădui improvizarea unei poetici «explicite» a artistului. «Muțenia» lui Velázquez, atît de insistent invocată de José Ortega y Gasset, a îngăduit o singură dată o mărturisire esențială: intoleranța lui față de pictura lui Rafael. Biografia lui Lorrain nu a înregistrat pînă astăzi un enunț atît de radical, ce poate răscumpăra tăcerea unei întregi existențe. Nu încapе îndoială că tăcerea despre sine reprezintă o specie de hermetism narcisic care subzistă și se desăvîrșește, în mod paradoxal, în măsura în care se nutrește din sine însuși. În felul ei, o astfel de tăcere constituie expresia cea mai pură a discursului de tip «apofatic».

Cea de a doua este tăcerea «despre» Lorrain, indusă, în bună măsură, de cea dintîi, dar avînd și alte cauze care decid natura ei diversă. Această tăcere este «centrifugă»: elogiul și blamul reprezintă două comportamente retorice care izolează enunțul de obiectul său (opera lui Lorrain) prin însăși activitatea ce pare să instituie obiectul ca referent al enunțului. Tăcerea «despre» Lorrain vădește, astfel, un proteism maxim; ea adoptă formele iluzorii ale discursului, în cuprinsul căruia produce sciziuni aparente (elogiu-blam) de atitudini nu atît complementare, cît, în mod secret, complice. Sub acest aspect, nu există nici o deosebire între apologia făcută de Sandrart («a urcat într-o asemenea glorie în arta picturii încît laudele lui au făcut înconjurul lumii»; «laudele lui au ajuns aproape pînă la stele»; «pana mea se arată prea nevrednică pentru a povesti elogiile lui»¹⁾ sau de Baldinucci («meritele lui depășesc orice imaginație, drept pentru care nu se pot descrie în nici un chip»²⁾ și invectivele lui Ruskin, care formula în modul cel mai vehement și mai neinteligent repulsia «victorienilor» față de arta secolului al XVIII-lea englez. «Claude» — pictorul vinovat de ravagiile «pitorescului», creatorul peisajului «academist» și al «pastoralismului idiot» reprezintă «toposuri» ale snobismului «victorian», lesne de identificat pînă și în cele mai recente comentarii ale unor «victorienii» ce se ignoră și care, asemeni prototipului lor, nu ezită nici astăzi să confunde pictura lui Lorrain cu imaginile captate în «luneta» lui (*the Claude's glass*), (dispozitiv nelipsit din trusa unui dandy rococo) sau, în cel mai bun caz, să reducă întreaga operă a pictorului la aspecte ale unei faze depășite la jumătatea vieții sale. (Un adevărat «complex Ruskin» ce, din nefericire, face ca o parte a istoriei criticii lui Lorrain să coincidă cu istoria «descendenței» lui Ruskin.)

Este limpede că această situație intolerabilă se datorește, în primul rînd, «tăcerii» lui Lorrain și împrejurării generice că narcisismul induce proteism, iar geniul nuanței stereotipie. «Tăcerea» lui Lorrain suscită tăcerea «despre» Lorrain, produce în cîmpul discursului acea falsă schizmă rezolvată în chip secret de complicitatea atitudinilor contrarii. Altfel spus, «tăcerea» lui Lorrain reduce limbajul la armătura lui retorică elementară și, sustrăgîndu-i referentul, îl condamnă să rătăcească prin paraginile metalimbajului, adică să mediteze asupra incompatibilității lui cu limbajul figural și asupra esenței ireductibile a tăcerii care ocrotește opera asemeni unei placentе.

În veacul cel mai «sonor» pe care l-a cunoscut istoria artelor și în societatea, cea mai locvace cu putință, a pictorilor romani, «tăcerea» lui Lorrain devine un vid concentrat și absorbant. Din alte rațiuni decît cele care explică «muțenia» lui Velázquez, dar cu un «ecou» asemănător, această tăcere pare să acrediteze, cu două secole înainte, diversele opinii moderne privitoare la incompatibilitatea dintre «figură» și «discurs». «Pictore, nu ești un orator! Pictează deci și taci!» scria în *Journal d'un génie* (8 mai 1953)³⁾ cel mai clamoros pictor al secolului, idolatru al «tăcutului» Velázquez, a cărui

« reticentă » a transformat-o, printr-un demers « paranoic-critic », în dogmă impusă « celorlalți ».

În cazul literaturii, poetica « explicită » (în programe prealabile operei) și cea « implicită » (în opera realizată) utilizează același limbaj. Distanța, adesea revelatoare, ce le separă este intrinsecă « spațiului » limbajului verbal. În pictură, poetica « explicită » este formulată într-un limbaj nespecific, spre deosebire de cea « implicită » în opera plastică încheiată. De aceea, mai înainte chiar ca « distanța » dintre ele să exprime inadecvarea frecventă dintre « program » și « operă », ea reprezintă, uneori în forme radicale, eterogeneitatea a două limbaje din raportul cărora gândirea estetică modernă s-a străduit să elimine orice tip de mediație. Inaugurând o expoziție a picturilor lui Roger Fry, Virginia Woolf se întreba « dacă e bine ca un artist să fie și critic sau dacă acest lucru îi inhibă puterea creatoare. Este necesar ca un artist, pentru a-și folosi din plin darul să trăiască pe jumătate cufundat în întunericul ignoranței sau, dimpotrivă, informația și conștiința care sînt legate de ea îl fac să fie mai cutezător și mai exigent în căutările și descoperirile lui și prelungesc astfel viața lui artistică, dîndu-i putere nouă și direcție nouă »⁴.

Cu un deceniu înainte de Dali, José Ortega y Gasset spusese despre Velázquez, acest « geniu al reticenței », că « misiunea lui nu era să vorbească, ci să picteze »⁵, enunț care reduce « prescripția » lui Dali la un ecou ironic. « Pictura este mai apropiată de hieroglifă decît de limbaj. Este voință de comunicare, dar cu procedee mute. Chiar Platon insistă asupra mutismului pictorului. Întreaga grație a picturii se concentrează în această dublă condiție: năzuința de a exprima și decizia de a tăcea. »⁶ Distincția radicală pe care Ortega y Gasset o stabilește între « expresia locvace » a limbajului și « expresia mută, reticentă »⁷ a picturii reduce la minimum valoarea poeticii explicite: « Cînd un pictor începe să „vorbească“, să-și teoretizeze arta, ceea ce ne comunică nu are, de obicei, aproape nici o legătură cu ceea ce face »⁸. Nici un tip de răcord nu atenuează rigoarea acestei disjunții prin care filozoful definește raportul discursului cu imaginea. « . . . Pictura își începe activitatea sa de comunicare acolo unde sfîrșește limbajul și se contractă, asemeni unui resort, asupra propriei sale muțenii pentru a se declanșa apoi în sugestia inefabilului. »⁹

Din alte rațiuni decît Gasset, dar cu o egală intransigență, Michel Foucault constată că prin eterogeneitatea ce separă « cuvintele » de « lucruri », limbajul se dovedește a fi « fatalmente inadecvat vizibilului ». Nici o formă de mediație nu poate « reduce » această totală alteritate la o ierarhie de grade în curpînsul aceleiași naturi. În mod semnificativ, problema raportului dintre limbaj și « reprezentare » este formulată în comentariul dedicat *Meninelor* lui Velázquez, a cărui « muțenie » nu exemplifică doar, ci instituie regimul ontic al picturii ca « act de limbaj ». « Raportul limbajului cu pictura este un raport infinit, scrie Foucault. Nu în sensul în care cuvîntul ar fi imperfect și s-ar afla în fața vizibilului într-un deficit pe care s-ar strădui în zadar să-l recupereze. Ele sînt ireductibile unul la celălalt . . . »¹⁰

În estetica post-fenomenologică a lui Jean-François Lyotard, disjunția netă, dar calmă făcută de Ortega y Gasset devine o revendicare polemică a imanenței « vizibilului » în sfera « inteligibilului » (« Să trasăm parcursurile ochiului în cîmpul limbajului »¹¹), printr-un *parti pris* deliberat al « figuralului » atîtea secole « meduzat de limbaj »¹². Aceasta presupune o mutație radicală a mentalității structurate de « fantasma hegeliană », adică de « resorbția văzului în rostire »¹³, ce continuă să întemeieze și să justifice « suficiența discursului »¹⁴.

« Vizibilul », afirmă Lyotard, este « cuvînt neuzit »¹⁵ dar, cu toate acestea, ireductibil la « interioritate » și inasimilabil enunțului. Între « sensibil » și « sens » există diferența fără soluție, formulată în termeni heideggerieni, dintre « ființare » și « înțeles ». « Rezultatul activității sensibile, scrie Lyotard, este un *Dasein*, nu un *Sinn*. Negativitatea care deschide distanța între ochi și obiect este cea a formei, nu cea a categoriei. Între sensibil și sens există o distanță insurmontabilă. »¹⁶ Forma sensibilă afirmă o exterioritate pe care « spațiul lingvistic » nu o poate « interioriza ca semnificație ». « Sfidării » tradiționale a artei de către limbaj, iminenței acestei reducții, acreditată de prestigiul lui Hegel, Lyotard îi spune « violența sensibilului », insolubil în « sensul » lingvistic, o « sfidare » cu semn răsturnat: « Ceea ce este sălbatec este arta ca tăcere. Poziția artei reprezintă o dezmințire a poziției discursului. Poziția artei indică o funcție a figurii, care nu este semnificată și care se manifestă în jurul discursului și chiar în interiorul lui »¹⁷. Într-un fel, spre deosebire de Gasset și Foucault, Lyotard nu afirmă în mod explicit eteroge-

neitatea «discursului» și «figurii» tocmai pentru a opune «fantasmei hegeliene» o «fantasmă», să-i zicem, «husserliană», a «ochiului» interior care percepe itinerariile și pură «exterioritate» a «figurii» în cea mai secretă intimitate a limbajului și intuiește imanența «sensibilului» în «sens». Raportul dintre «discurs» și «figură» trebuie menținut pentru ca «sălbăticia» «tăcerii» să-i poată inversa sensul și pentru ca «figura» să vadă «secretul conaturalității» dintre formă și limbaj. «Putem trece în figură fără să părăsim limbajul, pentru că ea se află în interiorul lui; este de ajuns să alunecăm în puțul discursului pentru a găsi acest ochi aflat în centrul lui, ochi al discursului creator de sens, de data aceasta, în care, în mijlocul ciclonului, domnește un nucleu de liniște.»¹⁸

Demersul necesar apropierei de opera lui Lorrain comportă, sub acest aspect, mai curînd o strategie inversă: aceea de a percepe în «tăcerea» lui nobilă și maiestuoasă nucleul de «discurs sălbatic», vortexul care emană pacea suprafirească a lumii lui suspendate într-un veșnic amurg, «gura de umbră» care rostește armonioasa lui «tăcere». Aceasta «sfida» puterile reductive ale «discursului» teoretic cu mult înainte ca «fantasma hegeliană» să-i justifice prezumția; ea a vădit «captivitatea» «sensului» în «sensibil» cu mult înainte de a se fi produs împrejurarea ce a provocat reacția justițiară a lui Lyotard.

Kenneth Clark observa că, în ciuda unei «neîntrerupte admirații» (fapt, dealtfel, discutabil după o cercetare istorică riguroasă), opera lui Lorrain nu reprezintă «o țință facilă pentru critică», ceea ce explică faptul că «nici un alt artist mare nu a inspirat un număr mai redus de studii». Acest paradox, îndeobște cunoscut, nu poate fi însă explicat doar prin împrejurarea că despre picturile lui Lorrain «e puțin de spus, pentru că oricine le privește într-o stare de spirit receptivă va fi cu siguranță mișcat de încântătoarea lor poezie»¹⁹. A argumenta refuzul discursului prin instanța «farmecului», adică a «in-efabilului», înseamnă a renunța la prerogativele limbajului. «Explicația» lui Clark repetă, fără nici o modificare, «toposul» baroc al «admirației mute». Să nu fi făcut oare critica de artă nici un progres de la Sandrart și Baldinucci la Kenneth Clark? Să fi sterilizat, oare, «farmecul» lui Lorrain limbajul hermeneutic pînă la limita tristei mecanici a repetiției fără progres a locului comun? O mărturisește, involuntar, unul dintre cei mai aleși interpreți ai pictorului.

Este știut că «farmecul» suscită în sfera limbajului acel exces de paradoxe care nu reprezintă decît semnul iminenței abolirii lui, adică preliminariile unui vortex al tăcerii, instaurarea limbajului «apofatic». Un «discurs» al lui Lorrain ar fi făcut mai «explicabil», dacă se poate spune astfel, «farmecul» picturii lui; aceasta nu în sensul că «discursul» ar fi fost o «glosă» a «farmecului» său, ci în acela, mai general, că orice tentativă de discurs referitor la pictura lui ar fi avut și o «justificare» extrinsecă faptului de a se produce ca atare. Orice discurs se îndreptățește prin el însuși; uneori, însă, referentul îi conferă, asemenea unei grații, propria lui justificare. Opera lui Lorrain nu interzice discursul, dar nici nu-i acordă această legalitate specială. Ostilitatea secretă a tăcerii lui Lorrain față de orice enunț eventual asumă expresia exterioară a «obiectivității». De aceea, orice tentativă de comentariu implică riscul unui raport imediat cu această subtilă duplicitate.

Ipoteza (ucronică) a unui «discurs» al lui Lorrain este o simplă ficțiune compensatorie la care recurge numai cel ce a intuit în ce măsură «tăcerea» lui Lorrain face neîndurător «farmecul» picturii lui. Pentru ceilalți privitori, această «tăcere» reprezintă un dat obiectiv ce exclude orice alternativă fictivă, orice *Als-Ob*. Singurul avantaj al împrejurării că «tăcerea» pictorului reduce limbajul la metalimbaj și discursul la paradoxul că există pentru că nu poate exista, stă în faptul că prilejuiește, poate, redescoperirea «inocenței» stereotipelor retorice («farmecul dureros» se numără printre cele mai compromise, adică printre cele ce se cer mai urgent reabilitate).

Ceea ce deplorăm, de fapt, cînd vorbim de «tăcerea» lui Lorrain nu este, în primul rînd, absența unei «poetici explicite». Se știe, dealtfel, că importanța acesteia, rareori intrinsecă, stă, cel mai adesea, în gradul de neconcordanță pe care opera încheiată îl vădește, în cele din urmă, față de «programul» formulat apriori. Creatorii de artă, în general, au fost atît de rar exegeți de neînlocuit ai operei lor (cu excepția celor a căror operă era tocmai programul unei opere ce nu va exista sau exegeza unei opere ce amîna la nesfîrșit să se încheie), încît, nu o dată, a fost pusă în chestiune oportunitatea însăși a poeticii explicite. Vorbind despre «tăcerea» lui Lorrain, regretăm absența celui discurs special care ar fi mediat orice tentativă hermeneutică, adică ar fi oferit un model de articulație a două limbafe a căror eterogeneitate radicală pare să o consacre însăși

tăcerea pictorului. Nu putem ști dacă «discursul» lui Lorrain ar fi oferit, cu adevărat, «modelul» hermeneutic cel mai strategic. Știm însă cu siguranță că, dacă «tăcerea» lui nu interzice, în principiu, accesul în universul imaginar al picturii, ea constrânge fiecare interpret să intuiască singur modul de articulație cel mai eficace, justificând prin această imparțialitate implicită toate tipurile de abordare. Printr-un ultim paradox, «tăcerea» lui Lorrain (adică discursul «apofatic» despre sine), care «sterilizează» limbajul hermeneutic și-l confruntă cu fatalitatea retoricii, suscită, prin exact aceeași inducție, o prolificitate a discursului, amenințat permanent de eșecul insignifianței și propulsat de aspirația de a încorpora un referent ce i se sustrage fără încetare prin chiar mișcarea ce îl oferă inițiativei limbajului.

Ignorînd felul în care Lorrain vorbea despre propria lui pictură, fiecare discurs asupra acesteia elaborează, în felul său, paradigma unei asemenea raportări și, prin aceasta, reprezintă un început absolut.

Ceea ce esteticienilor din ultimele decenii le apare tot mai evident ca eterogeneitate absolută era socotit în veacul lui Lorrain numai o diferență de grad în sfera unei competențe sau a unei abilități. «Tăcerea» lui Lorrain, care pare să acrediteze ideea modernă a inadecvării de esență a limbajului verbal la limbajul figural, ar fi însemnat pentru teoreticienii contemporani lui (în ipoteza că i-ar fi intuit valoarea incontestabilă de simptom) o «elocvență mută», oxymoron prin care este definit acel tip de narcisism ce renunță la prestigiile precare ale limbajului articulat și preferă să se rostească prin paradoxele discursului «apofatic».

«Dar înainte de a trece de la imaginile din *camerino* la celelalte din Galerie (Farnese, n.n.), scrie Bellori în *Viața lui Annibale Carracci, pictor bolognez*, trebuie să atragem atenția că arta lor pretinde un privitor atent și inteligent, a cărui judecată să nu se bazeze pe privire, ci pe intelect. Acesta nu se va mulțumi, desigur, să cuprindă dintr-o aruncătură de ochi tot ceea ce vede, ci va zăbovi pentru a pricepe elocvența mută a culorilor, pictura avînd o asemenea forță încît ochii nu sînt pentru ea un hotar, ci pătrunde în minte prin contemplație.»²⁰

«Elocvența mută» a picturii nu reprezintă, cum se întîmplă pentru noi, semnul unei incidente eșuate între două sfere eterogene, ci forma extremă și, într-un fel, idealul acelei elocințe comune care recurge la eficiența cuvîntului rostit.

Chiar și pentru contemporanii lui Lorrain, raportul dintre cuvînt și imagine constituie o situație-limită. Aceasta nu se radicalizează ca «ruptură de nivel», nu afirmă în mod explicit eterogeneitatea sferelor ajunse în contact, doar pentru că raportul lor este mediat de o instanță deopotrivă metalogică și metafigurală, memoria orfică, Mnemosyne, mama Muzelor, adică însăși sursa care instituie limbajele, care proiectează și resoarbe în sine inadecvarea lor provizorie și aparentă: «Noi însă, într-un loc atît de minunat, invocăm Muzele pentru a reda cum se cuvine prin cuvinte poezia mută a legendelor expuse în Galeria în care intrăm acum»²¹.

Eterogeneității de natură între «figură» și «discurs» mentalitatea epocii lui Lorrain îi substituie o diferență de grad în ierarhia ideală a nivelurilor de adecvare a limbajelor: «Acum înțelegi, cititorule, cu cîtă grație își arată pieptul, sînii și întregul bust și, suav, șoldul înălțat și neted, brațele și coapsele rotunjite și picioarele suple și plinuțe. Vei spune că alabastrul de India a căpătat moliciune și s-a colorat cu purpură de Tir, sau alte asemenea comparații pe care ușor ți le va inspira uimirea, dar nu cred că vei putea vreodată să descrii minunea de frumusețe a acestui chip. De aceea este pictura cu atît mai admirabilă decît elocvența, căci ochii sînt mai apți să primească imaginea lucrurilor decît auzul»²². Mediația invocată de Bellori este, de bună seamă, iluzorie; cel mai bine știe el însuși, care o mimează ca pe un expedient retoric, din simplă complezență față de un protocol în vigoare, capabil încă să dicteze norme și modele de comportament.

În situația concretă de a «descrie» «minunea» imaginii plastice, discursul recurge la strategia mimetică atît de rudimentară a unui *ekphrasis*, aglomerează paradoxele pentru a exprima «stupoarea» pe care «figura» o induce limbajului verbal, adică afazia la care îl condamnă. «Dar cum Ideea elocinței este într-atît de depășită de ideea picturii, cît cît vîzul este mai eficace decît cuvîntul, nu mai găsesc ce să spun și mă opresc»²³. Prin oxymoronul «elocință tăcută», retorica barocului (pe care acum o reprezintă un estetician considerat îndeobște drept «clasicizant», fapt care confirmă paradoxul lui G. C. Argan că, spre deosebire de «clasicismul ideal», încorporat în opera lui Lorrain, clasicismul «istoric» al secolului său nu se deosebește în mod esențial de baroc²⁴) salvează în mod factice ideea adecvării în esență a «discursului» și «figurii» prin chiar

felul în care substituie limbajului tăcerea suscitată de «miracolul figurii», adică regimul propriu discursului «apofatic». Adagiul ciceronian *etiamsi taceant, satis dicunt* rezumă în mod desăvârșit acest continuum al discursului de-a lungul unor niveluri, ce se implică în măsura în care se exclud, în cuprinsul unei ierarhii, în același timp dinamice și exhaustive, a limbajelor.

Dar o ierarhie care încununează succesiunea limbajelor pozitive printr-un limbaj «apofatic» instituie ea însăși un paradox global, își subminează în mod deliberat temeiul, se vedește tot mai limpede a fi o pură construcție ironică, antifrastică, adică o «figură» retorică. «Tăcerea» lui Claude Lorrain nu desăvârșește, în mod paradoxal, un discurs pozitiv preliminar, care epuizează în trepte eficiența referirii sale la realitatea imaginii picturale. Ea reprezintă însăși substanța originară a limbajului său. De aceea, ea va dobîndi un relief cu totul neobișnuit și o semnificație cu totul alta decât cea a unei introvertiri inapte pentru autoexprimare, de-a lungul veacului celui mai locvace din întreaga istorie a artelor și în imediata apropiere a unui *causeur* celebru și cu aleasă audiență.

«Marile figuri ale istoriei, scrie Kenneth Clark, au un chip ciudat de a se ivi în perechi complementare. Complementul blîndului, spontanului Claude Lorrain a fost severul, cartezianul Nicolas Poussin.²⁵» Sensul pe care Lorrain era destinat să îl personifice în economia implacabilă a acestei alternative pare să fi fost inaccesibil contemporanilor săi, pentru că totalitatea lui era nu atît o consecință firească a situării istorice cît o funcție a perspectivei temporale asupra acestei inserții contingente. Ca și în cazul lui Pascal, au fost necesare trei secole pentru ca semnificația operei lui Lorrain să fie intuită ca totalitate problematică. Veacul lui Poussin pare să fi epuizat, fără o tragică amîinare, înțelesul operei acestuia. De aceea, arta lui pare «datată» ca orice imagine emblematică a unei epoci. Elocința sa, în care se exprimă un acord secret cu propriul timp, nu se limitează la conversațiile a căror prodigalitate atrăgea societatea prietenilor săi în plimbările pe Monte Pincio sau în întîlnirile din Piazza di Spagna. În afara acestei generozități indifferente și impersonale, Poussin resimțea urgența comunicării unui sens ultim al artei, sens cu neputință de circumscris în cuprinsul corpului eclectic de texte care alcătuiesc poetica lui «explicită». «Se cade la urma urmelor să isprăvim cu această tăcere. Trebuie să spunem ceea ce se cuvine spus atîta vreme cît mai avem un pic de vlagă»²⁶ (*Scrisoare către Roland Fréart de Chambray, 1 martie 1665*). «Tăcerea», în care celebrului *causeur* i se pare că a zăbovit, nu este o simplă tăcere, după cum mesajul atît de urgent pe care imaginarul său îl identifică cu ultima suflare nu reprezintă, cu siguranță, o prescripție tehnică oarecare. Nu încapă îndoială că pictorul «cartezian» care pretindea că «are rațiuni pentru orice» (*j'ai des raisons pour tout*) și pe care, printre alți martori, abatele Arnaud și-l amintește nu «vorbind» pur și simplu, ci «raționînd asupra artei sale» (*Je voyois souvent le célèbre Peintre M. Poussin, qu'on ne se pouvait laisser d'entendre raisonner sur son art*) a intuit, spre sfîrșit, «tăcerea», adică insignifianta elocinței sale și a resimțit nostalgia unui sens noetic, a cărui expresie continua să o caute însă în strategia logosului. Inadvertență fatală, ce explică, în parte, faptul că el nu a izbutit să spună «ceea ce se cuvine spus» la sfîrșitul unei vieți în care nu încetase să «raționeze asupra artei lui». Paradox tragic al unei existențe la finele căreia forma pură, abstractă, a acestui imperativ al adevărului rămîne suspendată pentru totdeauna în iminența la nesfîrșit amînată a rostirii acestui adevăr.

«Intemporalitatea» operei lui Lorrain a ocrotit înțelesul ei de dureroasă incongruență între prea istorica istoricitate a «conversației» cu veacul său și exigența tîrzie și compensatorie a unui adevăr care contestă veacul și pune în lumină facticitatea acordului cu el. «Poussin, spunea Félibien, s-a străduit în mod deosebit să cunoască rațiunile diferitelor frumuseți care se găsesc în operele de artă. . . »²⁷ Nimic mai străin de tăcerea maiestruoasă a lui Lorrain, modulată în mod secret de ritmul vital al creației, decât această «rațiune» pulverizată în «rațiuni» locale ale «frumuseților» multiple ale artei. Și nimic mai străin de această «tăcere» decât aceea a lui Poussin «despre» Lorrain, miezul de calm din centrul tornadei baroce a elocinței lui. Singura ei justificare este o ficțiune cu neputință de probat: ea nu ar exprima un resentiment, ci nostalgia irepresibilă pentru singura valoare ce ar putea mîntui o existență de irealitatea retoricii și de iluzia ucigătoare a igorii.

II. ORDINEA INIMII. În cercul lui Poussin se înmulțeau, dealtfel, semnele de îndoială în privința valorii strategice a cuvîntului confruntat cu alte tipuri de limbaj (dubii pe care paradoxul «elocvenței tăcute» nu le rezolvă, ci le confirmă) și, mai rar, dar cu atît mai revelator, în privința semnificației soteriologice a logosului instituționalizat

de retorica tradițională. Sub acest din urmă aspect, este semnificativă amintirea de către Bellori, biograful și admiratorul lui Poussin, a unui ciclu de fresce inspirate din viața Sf. Ieronim, pictate de Domenichino la Santo Onofrio, între 1601 și 1605. Între *Botezul* și *Ispitirea* sfântului, este reprezentat «sfântul biciuit de înger din cauza prea marelui interes pentru limba lui Cicero, cu cartea căzînd pe jos»²⁸. Poussin s-a abandonat într-o măsură, poate, excesivă acestui hedonism culpabil al «actelor de limbaj». În ultimul an al vieții, el re trăiește ca pe o «fantasmă» punitivă procesul spiritual al fericitului Ieronim, dramatizat de alegoria lui Domenichino. Instanța «angelică» este acum introiectată în forma unei componente a psihismului său, care execută funcțiile coercitive ale «supra-eului».

Din această perspectivă, «tăcerea» lui Lorrain dobîndește semnificația soteriologică a unei tehnici contemplative cu caracter ascetic. Ea reface, în mod cu totul independent, printr-o omologie revelatoare pentru înțelegerea unui aspect esențial al mentalității barocului, sensul profund al «cugetării» pascalienne: «Rostirea, păcat al trufiei». Această omologie înscrie «tăcerea» pictorului într-o constelație de valori spirituale a cărei structură oferă premisele cristalizării unei «poetici». Pascal afirmase că «adevărata elocvență» depășește semnificația și limitele «instituțiilor retorice» ale cuvîntului rostit: «Adevărata elocință nu ține seama de elocință, adevărata morală nu ține seama de morală; adică morala judecării nu ține seama de morala spiritului, care nu are reguli. Căci judecării îi aparține sentimentul întocmai cum științele aparțin spiritului. Finețea este o parte a judecării, geometria este una a spiritului. A nu ține seama de filozofie înseamnă a filozofa cu adevărat»²⁹.

În constelația de valori izotope (*jugement — sentiment — finesse vs esprit — sciences — géométrie*) pe care Pascal le subordonează schismei dintre «elocința» naturală și cea «artificială» se înscriu atît «tăcerea» lui Lorrain, cît și «tăcerea» lui Poussin «despre» Lorrain.

«Adevărata elocvență» nu se reduce la «elocința» cuvîntului rostit; în aceasta constă, poate, diferența cea mai importantă dintre ele. Cu alte cuvinte, dicotomia pascaliană înscrie «tăcerea» într-un sistem de valori care conferă adevăratul înțeles paradoxului «retoricii mute», întrucît, pentru prima dată, «tăcerea» este asociată «sentimentului» și «spiritului de finețe». Mai mult, «tăcerea» este singurul «limbaj» adecvat realității noetice a afectului: «În iubire o tăcere este mai de preț decît un limbaj. De aceea se cuvine să fie interzis; există o elocință a tăcerii care pătrunde mai adînc decît ar putea pătrunde cuvîntul»³⁰.

«Interdicția» cuvîntului în sfera atopică a «iubirii» precizează faptul că «actul de orgoliu» este propriu «spiritului» și definește întotdeauna ingerința arbitrară și vinovată a principiului de «geometrie» în sfera de valori reglementată de principiul «fineții».

Adevăratul scop al dicotomiei lui Pascal nu este însă descrierea unei schisme psihice existente în mod obiectiv, ci distincția a două «ordine» gnoseologice care reprezintă adevăratul temei al polarității facultăților discriminate: «Inima are o ordine a ei; spiritul o are pe a sa, întemeiată pe principii și demonstrație, inima are alta. Nu dovedești că trebuie să fii iubit expunînd în ordine cauzele iubirii; ar fi ridicol»³¹.

«Tăcerea» lui Poussin în legătură cu Lorrain devine explicabilă în lumina acestei eterogeneități a «ordinelor» cunoașterii, afirmată de Pascal. «Poussin, scria D'Argenville, era un pictor savant... era numit pictorul oamenilor de spirit.»³² El era prizonierul sferei carteziene. Lorrain s-a adîncit în mirajele sferei infinite reglementată de indicibila «ordine a inimii».

Abia la începutul veacului următor, ca preludiu al esteticii «sentimentului», care îl va devasta, cartezienii vor recunoaște cu sfială și interpunînd exorcismul lexicului academic, adevărul lui Pascal și al lui Lorrain: «Prin cuvîntul „expresie”, scria de pildă Roger de Piles în *Cours de peinture* (1708), înțeleg nu caracterul fiecărui obiect, ci cugetarea inimii omenești»³³.

Printr-un hazard prețios, singurele texte mai ample ale lui Claude Lorrain care s-au păstrat sînt trei scrisori (9 februarie, 25 august și 2 octombrie 1668) către contele Johann Friederich von Waldstein, în legătură cu tablourile: *Peisaj cu Avraam alungîndu-i pe Agar și pe Ismail* și *Peisaj cu Agar și Îngerul* (München, Alte Pinakothek). Aceste texte sînt extrem de importante nu atît pentru valoarea de indiciu al nivelului instrucției pictorului (fapt irelevant în sine, după cum o dovedește uimitoarea convergență dintre geniul de gînditor și savant al lui Pascal și mentalitatea unui *omo sanza lettere* cum era Lorrain), cît pentru faptul că permit identificarea, într-un corp textual minim, a persistenței unor

nuclee semantice care, mai înainte de a structura textul însuși, organizează psihismul autorului lui: «Dacă doriți să sfîrșesc cu drag tablourile dumneavoastră / sînt pregetat să continui și să lucrez la cele două tablouri ale dumneavoastră, din pricina dragostei pe care o am de a mă afla în slujba dumneavoastră și a Domnului Canonic, în numele vechii noastre prietenii, cel despre Avraam și Agar cu soarele la Răsărit este terminat, ca și celălalt cu Îngerul care îi arată fîntîna lui Agar, care reprezintă după-amiaza» (25.VIII.1668) ³⁴.

Pentru a întui concentrația maximă a acestor «nuclee» — termeni recurenți, indici lexicali ai unor constante semantice, centri din care emană vectorii unui cîmp de sens, noduri ale firavei rețele arahneene a «textului» — este necesară izolarea lor de stereotipurile retorice. Or, «presiunea» codului epistolar asupra acestor texte este minimă; ea se vădește numai în formula clauzei care cuprinde, ca de obicei, un «topos al umilinței», menit să ostenteze reverența celui ce scrie față de corespondentul său (*vostre tres humble et obeissant serviteur*). Dar chiar clauzula, singura secțiune a textului marcată de rigurile epistolografiei, cuprinde o sintagmă (*ie me dis de coeur et d'affections*) care anulează semnificația «toposului» obligatoriu. «Inima și afecțiunile» instituie un climat de participare, de co-prezență și comuniune care egalizează și identifică eurile. Dimpotrivă, «toposul umilinței» reafirmă și consacră o distanță ireductibilă în ierarhia strictă a ordinilor de realitate. Or în versiunea pe care o dă Lorrain clauzei epistolare, «tema» (redundantă și pleonastică — «inima și afecțiunile») a «simpatiei» introduce tema «ierarhiei», adică îi neutralizează semnificația. Acest enunț transcrie cu maximă ingenuitate conflictul intim între nevoia de comuniune, proprie sensibilității pictorului, și rezerva pe care i-o impune «instinctul de realitate».

Acceași tensiune, rezolvată în forma secretă a unui dublu oxymoron, asociază «afecțiunea» cu «rațiunea», adică «justificarea» sau «cauza» ei și opune «afecțiunea» (ce suprimă distanța și postulează identitatea) conștiinței funcției lui «servile» (*je n'ay manqué de continuer et travailler a voz deux tableaux a raison de l'affection que j'ay a vostre service*). În sfîrșit, sintagma «*nostre ancienne amitie*» pune în lumină orizontul existențial al acestui oxymoron, care conservă distanța ierarhică obiectivă și o suspendă, în același timp, prin eficiența integratoare a sentimentului.

Aceste texte sînt exemplare pentru modul în care, în procesul de încheiere a discursului celui mai elementar, structurile retorice (în acest caz redundanța și un pleonasm surprinzător de complex) nu acționează ca modele apriorice sau sugestii preliminare de structurare, ci cristalizează simultan cu textul în formare, ca o conștiință de sine a lui și îl organizează în jurul nucleelor lor mai ferm configurate.

De bună seamă, în nașterea unei retorici spontane, dezvoltate odată cu textul pe care îl modelează, și-au vădit eficiența nu «regulile» unei «științe a spiritului», ci energia plasmatică a «ordinii inimii». *Coeur* și *affection* coagulează, acum, un organism de limbaj, printr-o «punere în abis» cu totul involuntară, dar situabilă printre cele mai exemplare care se cunosc: în centrul «trupului» de cuvinte este «pus în inimă» (*mis en cœur*) însuși termenul «inimă». El consacră entitatea limpede individuală a textului, finitudinea lui echilibrată și centrată în jurul nucleului său esențial. Termenul «*affection*», redundant din punct de vedere semantic, dobîndește în economia structurii emblematice o semnificație opusă celei fixate în «*cœur*». Dacă acesta conota limpezimea formei unice, izolate și ferm individuate, «*affection*» implică dimensiunea «abisală» a unei structuri totuși finite, pulsivă de dezmărginire, de fuziune și pluralitate, adică de renunțare la «individuație». Sub pleonasmul semantic, «*cœur et affections*», ca centru al unui text «pus în abis», ascund un oxymoron.

Structura acestei scrisori (28.VIII.1668), pe care Lorrain o numește «*un mot de lettre*», printr-un subtil efect pleonastic ce disimulează, în realitate, tot o construcție «în abis», mai comportă încă două nuclee construite antitetic, a căror asociere creează un «chiasm» perfect. *Abraham et Agar / le soleil leuan vs Ange-Agar / apres midy. Abraham et Agar* introduce tema «exilului», «rătăcirii» și «diseminării» (adică a nașterii unei seminții), opusă temei «instanței salvatoare» (Îngerul). *Le soleil leuan* se opune temei *apres midy*, împreună cu care alcătuiește identitatea ambiguă a «crepusculului» (de dimineată sau de seară). Acest chiasm reprezintă o structură retorică ce urma să fie incorporată prin asocierea celor două picturi comandate de contele J. Fr. von Waldstein într-o «pereche», al cărei sens global rezulta din «încrucișarea» celor doi vectori de tensiune care organizează fiecare tablou în parte.

Coeziunea structurală admirabilă a acestui text minim nu este de ordin rațional, ci «fantasmal» sau, dacă se poate spune astfel, «cordial». «Optimismul, crede Bachelard, este voință, în timp ce pesimismul înseamnă cunoaștere clară. Uluiitor privilegiu al intimității! Într-adevăr, inima omenească reprezintă cea mai mare putere de coerență pentru ideile contrarii.»³⁵ În acest ultim ecou al dicotomiei lui Pascal în gândirea modernă este formulată atât garanția de unitate a universului imaginar al lui Lorrain, cât și premisa fundamentală a unei retorici a afectului.

«Optimismul» și încrederea în puterea «inimii» de a reduce la «coerență» dureroasa incongruitate a realului dobîndesc la Claude Lorrain o tonalitate «franciscană». Adorația luminii și a soarelui are pulsiunea imnică și semnificația «numinoasă» din *Cantico del Frate Sole*. Iar privirea în care pictorul învăluie natura, «făpturile» (*le creature*) și ceea ce el numește, în mod generic, «*le cose pastorali*», induce imaginii energia integratoare a «iubirii». Într-o frază ce amintește, în egală măsură, *I fioretti* și *Il Libro dell'arte* al lui Cennino Cennini, Baldinucci desfășoară procesiunea paradisiacă a vietăților ce se perindă în raza generoasă a ochiului plasmatic: «... Animalele patrupeze, mai cu seamă boii, caprele și altele asemenea, sînt bine imitate și săvîrșite cu mare iubire»³⁶.

Un paragraf din testamentul pictorului montează, în insignifianța pedantă a textului administrativ, un *ekphrasis*, «descrierea» unei picturi care evocă, deopotrivă, elocința ingenuă a lui Francesco d'Assisi și versiunea giottescă a pietății franciscane: «*Item* las Domnului Francesco Canser un mic tablou cu ramă pătrată aurită pictat cu mioare»³⁷.

În «ordinea» intemporală a «inimii», Francesco d'Assisi, Giotto și Claude Lorrain comunică într-o reversibilitate deplină de niveluri istorice și sfere spirituale, întemeiată de coeziunea «cordială» a «ideilor contrarii». O recunoaște, chiar dacă în forma unei delimitări (excesive) a puterilor lui Lorrain asupra conștiinței moderne, însuși Roger Fry, care rezuma în chipul cel mai concis, la începutul secolului nostru, mentalitatea «victoriană»: «Claude continuă să trăiască... în inimile celor contemplativi și lipsiți de gustul demonstrației» (*Claude*, 1907)³⁸.

«Intemporalitatea» pe care o instituie «ordinea inimii» și spre care aspiră, în mod secret, întreaga operă a lui Lorrain, se datorește faptului că această «ordine» ignoră progresia lentă, devenirea și conștiința istoricității: «Rațiunea acționează cu încetineală, și cu atîtea perspective, spre atîtea principii, care trebuie să fie întotdeauna prezente, încît de îndată ațipește sau se rătăcește cînd nu sînt prezente toate principiile ei. Sentimentul nu acționează astfel; el acționează într-o clipă și este oricînd gata să acționeze. Trebuie prin urmare să ne întemeiem credința pe sentiment; altfel ea va șovăi întotdeauna»³⁹. În arta lui Lorrain, această «instantaneitate», proprie demersului cognitiv al «sentimentului», se vedește în intuirea realului ca totalitate și în elaborarea imaginii ca *analogon*, deopotrivă al procesului integrator și al referentului lui obiectiv. Imaginea plastică va identifica, prin energia de fuziune a intuiției, instituirea realului ca «lume» și «lumea» ca rezultat al «acțiunii» «sentimentului» asupra realului. Această viziune «organicistă», care explică nu doar marea admirație a lui Goethe pentru arta lui Lorrain, dar chiar o convergență exemplară a poeticilor lor, a fost formulată în mod explicit de scriitor în «conversațiile» sale cu Eckermann: «Artistul, spune Goethe, vrea să vorbească lumii prin intermediul unui întreg; or, acest întreg nu-l află în natură. El este rodul propriului său geniu sau, dacă vreți, al suflului unui spirit divin și zămislitor. Dacă privim superficial acest peisaj al lui Rubens, totul ni se pare natural, ca și cum n-ar fi decît o copie a naturii însăși. Or, lucrurile nu stau așa. Un tablou atît de frumos n-a fost văzut niciodată în natură, la fel cum n-a fost văzut un peisaj de Poussin sau de Claude Lorrain, care ni se pare tot atît de natural; dar în zadar l-am căuta în natură» (18 aprilie 1827)⁴⁰.

Ideea caracterului «integral» al imaginii construite, opusă tipului de totalitate «neintegrată» a «naturii», reprezintă nucleul gândirii estetice a lui Goethe. Ea revine într-o «conversație» în legătură cu un album de peisaje ale lui Claude Lorrain. Eckermann admiră «felul în care fiecare din aceste tablouri forma o mică lume în sine, în care orice element era în armonie cu tonul general și îl punea în lumină».

În concepția goetheană, energia integratoare a intuiției își revelă eficiența atât în sfera subiectului cât și în cea a obiectului. Ea construiește simultan două totalități complementare și reversibile. Prima este cea a psihicului, care își reintegrează «ordinele» disociate, «gîndirea» și «sentimentele», în entitatea «omului desăvîrșit». Această reprezentare păstrează, în mentalitatea lui Goethe, o afinitate secretă cu mitologemul alchimic

homo totus pe care îl produce procesul spagiric («Arta necesită omul total») ⁴¹. A doua totalitate este cea a realului, prin «mijlocirea» căruia «lumea» lăuntrică este «exprimată» și care dobândește, în mod iluzoriu, prin grația acestei proiecții, ordine și coerență cosmotică: «Vedeți aici un om desăvârșit, spune Goethe; un om a cărui gândire și ale cărui sentimente erau îndreptate către frumos, și care închidea în el o lume pe care nu o întâlneam cu ușurință în afară. Aceste imagini exprimă adevărul cel mai înalt, dar nu conțin nici cea mai mică urmă de realitate. Claude Lorrain cunoștea perfect lumea reală pînă în cele mai mici detalii și o folosea drept mijloc pentru a exprima lumea pe care o cuprindea sufletul său frumos. Acesta este adevăratul idealism, care știe să întrebuințeze mijloacele reale în așa fel încît adevărul care apare să dea iluzia realității» ⁴².

Disjunția operată de Goethe între «adevărul» și «realitatea» «lumii» lui Claude Lorrain (prin care definește caracterul ei «ideal») este menită, de fapt, să construiască un «chiasm», adică o structură obținută prin «încrucișarea» de axe ontice, a căror solidaritate (realitatea este adevărată) apare scindată în componente ce vor fi opuse una alteia (realitatea nu este adevărată — adevărul nu este real). Ceea ce Goethe numește «adevăratul idealism» este această stare de exhaustiune, de ducere la limită a realului, adică de «suspensie» a lui în centrul de intersecție al axelor disjuncte. «Adevărul» înseamnă integrare intuitivă a totalității. Realitatea promovată în această ordine de coeziune devine «iluzie a realității». Adevărul supune realitatea unui proces de exhaustiune, la capătul căruia se revelă ca pură limită. Nici interpreții așa-zisului «peisaj ideal» al lui Lorrain, nici promotorii sau detractorii «pitorescului» nu au ținut seama de tensiunea dintre «adevăr» și «realitate» în cuprinsul imaginii, deși de la neoplatonici, care au exprimat-o limpede, pînă la Goethe care o reformulează, în mod semnificativ, în legătură cu arta lui Claude Lorrain, ea continuă să rămînă problema centrală a esteticii «imitației».

Adevărul suspendă realitatea în sensul că o înalță într-un limb, într-un interregnum în care adevărul adoptă numai «iluzoriu» aparența realității, iar realitatea pare numai adevărată. În fața acestei situații, pe care o cred ilustrată de «peisajele» lui Lorrain, atitudinea lui Goethe și cea a interlocutorului său sînt cu totul diferite. Goethe percepe «exhaustiunea» realului și suspensia lui în imaginea plastică drept un acord ideal al ordinelor ontice. Calmul și liniștea lăuntrică a contemplației lui indică nu doar eficiența catartică pe care imaginea «sufletului frumos» o are în genere asupra privitorului (conform preceptelor esteticii neo-umanismului german), dar însuși faptul că Goethe trăiește starea unei relații efective cu «sufletul frumos» al lui Lorrain, acea «co-prezență» pe care Heidegger o numește *synousia* ⁴³.

În sensibilitatea lui Eckermann, «suspensia» realului are un efect întru totul opus, fapt care confirmă ambiguitatea radicală a regimului ontic al imaginii. «Tablourile» lui Lorrain nu-i induc tihna catartică, ci, dimpotrivă, îi transmit sensul unui «exces» de frumusețe. Pentru Goethe, el nu are decît valoarea unei precauții privitoare la «higiена» contemplației: «Tablourile, spune el, sînt într-adevăr prea frumoase pentru ca să examinăm multe la rînd». Pentru Eckermann, excesul reprezintă simptomul unei anxietăți pe care el însuși nu o trăiește decît ca efect al frumuseții cumplite: «Simt prea bine (acest exces, n.n.), căci cu fiecare pagină pe care o întorc sînt cuprins de spaimă. E o teamă de un caracter foarte deosebit pe care o încerc în fața acestor frumuseți, așa cum ni se întîmplă, de pildă, cînd citim o carte bună în care anumite pasaje magnifice ne silesc să ne oprim și ne fac să continuăm lectura cu o anumită ezitare» ⁴⁴. În structurile unei sensibilități estetizante ca aceea vădită de Eckermann, efectului catartice resimțit de Goethe îi corespunde intuiția, mai profundă și mai modernă, a ceea ce, peste aproape un veac, Oswald Spengler va numi caracterul «numinos» al universului lui Claude Lorrain, perceput ca *mysterium tremendum et fascinans*. În activitatea intuiției, așa cum o atestă picturile lui Lorrain, Goethe percepe cu precădere instituirea de totalități cosmotice, în timp ce Eckermann, asistă, parcă, la o regresie violentă a realului, la capătul căreia i se revelă ceea ce Pascal numea «primele principii».

Nu numai nostalgia pentru desăvîrșirea umană a lui Goethe, dar poate chiar o afinitate reală cu structura lui exemplară fac ca Valéry, autorul unui admirabil «discurs în onoarea lui Goethe», să reformuleze și să precizeze intuiția scriitorului german privind totalitatea cosmotică a operei lui Lorrain.

Într-o însemnare din *Caiete*, Valéry schițează o tipologie a picturii în funcție de afinitățile pe care ea le manifestă cu celelalte arte: «Pictură și teatru. Pictura. „Reprezentare”. Rembrandt — iluminare scenică. Pictură și poezie. Claude Lorrain = Virgiliu. Pictori dramatici, pictori elegiaci, pictori lirici. . . Delacroix este un Wagner inferior.

Astfel, nu există un *Tristan* pictural. Pictură și proză — picturi precise — Velázquez» (1927) ⁴⁵. Este prima formulare a caracterului « poetic » al picturii lui Lorrain și a distincției dintre aceasta și « pictura » « prozaică » a lui Velázquez. Peste cîțva timp, această distincție va deveni o opoziție tipologică care, confruntînd, în mod cu totul întîmplător, două moduri ale tăcerii, va releva natura lor atît de diferită. « Velázquez vorbește admirabil, nu cîntă. Rembrandt de asemenea. Claude cîntă și nu vorbește. Să cînți înseamnă să întemeiezi o « lume », înseamnă să faci să se nască un univers (de relații) astfel încît a cînta să fie temperatura lui normală » (1931) ⁴⁶ « Tăcerea » lui Velázquez este semnul iminenței limbajului vorbit; « tăcerea » lui Lorrain este însăși forma apofatică a « cîntului ». Valéry pare să disocieze activitatea Logosului în funcții distincte și divergente. Numai funcția « orfică » a Logosului-« cînt » are puterea de a institui o « lume », adică de a da coerență structurală unui ansamblu de « relații » care organizează un « univers ». Logosul « rostirii » poate doar să descrie cu « precizie » lumea « instituită » într-un discurs analog, în « proza » plastică sau verbală. « Cîntul » este primordial; « proza » este ulterioară și, în mod fatal, « mimetică ».

Cu timpul, Valéry va accentua această disjuncție între « cînt » și « vorbire » pînă la punctul de a face din « pictura poetică » paradigma « frumuseții în sine ». Claude Lorrain rămîne centrul ferm al unei constelații mobile, ambiguă la extremități (Rembrandt va trece din sfera « prozei » în cea a « picturii poetice ») și deschisă spre noi anexiuni de teritorii analoge. « Pictură poetică. *Rața albă* de Oudri. *Vîndătoarea lui Enea* de Claude. *Pînzele* lui Vermeer. Rembrandt. Cu atît mai „poetică” (pentru gustul meu) cu cît depinde mai puțin de *rest* — adică de ideile clare și cu cît efectul ei rezultă din *contrastul* între claritatea și puritatea obiectului — ale execuției — și ireductibilitatea a ceea ce el îți dă de gîndit la vreo semnificație finită, exhaustivă, comodă. Misterios și desăvîrșit (sau perfect) ca o piatră. Cu neputință să-l anulezi prin *utilitate*, printr-o *poveste*, prin *ideea unui autor*, prin senzația însăși a unei voințe, a unei intenții, a unei *întîlniri* spre noi. Acest obiect imită *închiderea* sensibilității pure. El reprezintă „frumosul” *în sine* (1937) » ⁴⁷.

Un destin ironic face ca tocmai « ecuația » care stabilește disjuncția între caracterul « poetic » al picturii și « restul », această « ecuație » care consacră raportul lor invers proporțional și pe care Valéry o considera formularea cea mai fidelă a « gustului » său estetic (*my taste*), să reprezinte o versiune tîrzie a dicotomiei « ordinelor » inimii și spiritului impusă de Pascal, gînditorul căruia Valéry îi poartă cea mai amarnică și mai înversunată iubire, spectrul ironic ce bîntuie cu grație subconștientul celui care îl contestă.

Tot printr-o autoironie involuntară, Valéry separă sfera « poeticului » de « ideile limpezi » care alcătuiesc, îndeobște, sfera poeziei « explicite », a cărei semnificație se vedește acum fără echivoc ca fiind negativă, adică relevantă numai atunci cînd se află într-o relație minimă cu opera propriu-zisă. Din pricina unei « idei » prea « limpezi » despre « poetic », Valéry însuși a exersat mai ales « poetica » și nu s-a decis să afirme stricta lor separare decît atunci cînd a înțeles că nu mai poate prelungi în mod plauzibil echivocul raportului lor, pe care l-a cultivat destulă vreme. Numai astfel se poate explica referința atît de tîrzie (1927) la opera lui Lorrain, a cărei « tăcere » a izolat dintru început sfera pură a « picturii poetice » de orice ingerință a « ideilor limpezi » ale « poeziei ». « Ideile limpezi » tind spre « exhaustiune », aspiră să epuizeze sensul și să-l convertească în « semnificație finită ». « Efectul » Lorrain, esența « picturii poetice », constă în « contrastul » dintre « puritatea » formală a « obiectului », adică finitudinea lui de extensie și imposibilitatea de a « reduce » sensul lui la « ideea limpede » și la « semnificație » exhaustivă, adică infinitudinea lui de intensie. « Poeticul » rezultă din identitatea între determinarea somatică a « obiectului » și indeterminarea lui semantică, din contiguitatea fulgurantă dintre « desăvîrșire » și « mister » (*mystérieux et achevé (ou parfait) comme un caillou*). « Misterul », acest « sens » noetic ce exclude « ideea limpede », nu va fi reducibil la nici una din ipostazele « finitudinii » ei. Acest tip de oxymoron încorporat într-un « obiect » exclude « utilitatea » prin însăși structura lui antinomică și elimină « povestirea », întrucît sensul noetic, perceput instantaneu, nu se desfășoară în durata discursului.

Contrar tendinței generale a esteticii sale, aceea de a identifica în sfera « poeticului » (a operei încheiate) simptomele revelatoare ale activității « poetice » (care a produs-o), Valéry neagă orice posibilitate de lectură « poetică » a « picturii poetice » a lui Claude Lorrain. Reprezentarea identității dintre « mister » (sens noetic, intensie, infinitudine) și « perfecțiune » (formă « obiectivă », extensie, finitudine) pare menită să descurajeze, prin paradoxul ei, orice tentativă de « reducere ». Or, « poetica » repre-

zintă un demers de tip reductiv. « Pictura poetică » are, astfel, apriorismul unei « pietre », care va fi întotdeauna anterioară oricărei percepții a ei. În acest moment, substratul reprezintă acel *lapis* care constituie, în același timp, rezultatul final al procesului alchimic (*opus*) și *opus* ca atare, ca mod al autogeniei « pietrei ». Or, autogenia « picturii poetice », nașterea ei de sine însăși, exclude « ideea unui autor » și, în consecință, toate componentele unei « poetici »: « senzația însăși a unei voințe, a unei intenții, a unei orientări spre noi ».

« Tăcerea » lui Lorrain suprimă efectele secundare ale « ideii unui autor ». De aceea, în pictura lui, semnele unei « intenții » sînt minime, iar cele ale unei « orientări (*visée*) spre noi » lipsesc cu desăvîrșire. S-ar părea că Lorrain a substituit « ideii de autor » (nu dintre cele mai limpezi, dar, oricum, o « idee ») care reprezintă o « semnificație finită », iar pentru un anume tip de demers critic, chiar una « exhaustivă », sensul « misterios » de epifanie, de ivire aurorală, de taină a izvorului, în sensul în care Hölderlin spunea că « enigmă e orice țîșnire pură ». Și cum « țîșnirea » este « pură », în primul rînd de « devenire » (de fatala istoricitate a sintaxei în care coboară și se dizolvă paradigma), ea se închide asupra propriei produceri. Această închidere este « enigma ». O astfel de « închidere », care ocrotește « misterul », atribuie Valéry ființei autogene întoarsă asupra propriei faceri: « *Ceci emprunte le fermé de la sensibilité pure. C'est là le „beau” per se* ».

Această glosă a lui Valéry la « pictura poetică » a lui Lorrain se precizează, involuntar, pe parcursul desfășurării textului, ca o definiție *per via negationis* a « frumosului în sine », obiectul poetic al « sensibilității pure ». Vidul conceptual al acestei « închideri » se concentrează pe măsură ce enumerarea epuizează elementele care *nu* îl pot reduce la finitudinea lor « limpede » și « ideile » ce nu participă la sensul infinit pe care îl ocrotește perfecțiunea formală a obiectului.

La această limită a « apofaticului », spre care pare a tinde acum gîndirea lui Valéry intuiția neagă « lumea » chiar prin actul prin care o « instituie ». Nu acesta este adevăratul sens al « ordinii inimii », nici al « purității » picturii lui Lorrain, și nici chiar al « cîntului » ei, pe care totuși Valéry îl percepe. « La drept vorbind, spunea Spengler, o imagine „care cîntă”, a lui Lorrain sau a lui Watteau, se adresează tot atît de puțin ochiului trupesc, pe cît se adresează muzica sferelor, de la Bach înapoi, urechii trupesti »⁴⁸. « Universul » lui Lorrain « cîntă »; « tăcerea » lui exclude « ideile limpezi », dar ocrotește « enigma » unei « țîșniri » și, fără a accepta istoricitatea sintaxei, ea reprezintă un « discurs » instantaneu. « Desăvîrșirea » și « închiderea » lumii lui nu înseamnă hermetism total și inaccesibilitate.

« ... Ordinea discursivă, scrie Bachelard, nu dovedește nimic împotriva unității intuitive ». ⁴⁹ Această « unitate » își afirmă existența reală și își instituie adevărul propriu, pozitiv, ineputabil. « Asemeni pietrei », « pictura poetică » reprezintă, în mod radical, altceva decît « piatra ». Acest gînd este singura justificare a celui ce glosează « tăcerea » lui Claude Lorrain.

III. SPAȚIUL « PUR ». Diferența amintită dintre atitudinea lui Goethe și cea a lui Eckermann în fața « peisajelor » lui Lorrain este exemplară nu atît prin faptul că oferă premisa unei clasificări tipologice a « temperamentelor », cît, mai ales, prin felul în care fiecare dintre privitori a perceput cu precădere cîte una din componentele complementare ale « ordinii inimii ». Goethe a intuit puterea ei de a institui o totalitate organică cu înțeles cosmotic, căreia Valéry, situat între un orfism tradițional și un structuralism pe care, sub unele aspecte, l-a anticipat, îi asociază reprezentarea acestei lumi ca ansamblu coerent de « relații » integrate prin eficiența « cîntului ». În viziunea lui Goethe și a lui Valéry, Claude Lorrain este un « cosmotet », un întemeietor de « lume ».

Dimpotrivă, Eckermann percepe în « peisajele » lui nu atît « universul » instituit și co-prezent conștiinței care îl postulează, cît o regresie a lui spre « principiile » elementare care fac posibilă întemeierea, dar nu o realizează ca atare. În gnoseologia lui Pascal, acest aspect al « ordinii inimii » dobîndește o importanță capitală: « Cunoaștem adevărul nu numai cu ajutorul rațiunii, ci și cu ajutorul inimii; în acest din urmă fel cunoaștem primele principii și în zadar raționamentul, care nu ia parte la aceasta, încearcă să le combată ... Căci cunoașterea primelor principii, ca, de pildă, faptul că există spațiu, timp, mișcare, număr, este la fel de sigură ca oricare din cele pe care ni le dau raționamentele. Pe aceste cunoștințe ale inimii și instinctului trebuie să se spri-

jine rațiunea și prin ele trebuie să-și întemeieze orice discurs al ei. Inima simte că spațiul are trei dimensiuni și că numerele sînt infinite; mai apoi, acțiunea demonstrează că nu există două numere pătrate dintre care unul să fie dublul celuilalt. Principiile se simt, propozițiile se deduc, și toate cu certitudine, chiar dacă pe căi felurite»⁵⁰.

«Excesul de frumusețe» pe care Eckermann îl percepea cu «anxietate» în picturile lui Lorrain, și în care am identificat o intuiție a caracterului «numinos» al operei formulată într-un stil esteticizant, se datorește și acestui efect paradoxal al «ordinii inimii» care, prin aceeași manifestare, instituie un «univers» armonios și îl anulează, resorbindu-l în primele «principii» care îl făceau posibil. Această inconcepțibilă simultaneitate de ipostaze contrarii inspiră privitorului picturii lui Lorrain un *horror sacrum*. Peste un secol, Pierre Courthion va repeta observația lui Eckermann, într-un enunț aparent glacial, în care repetiția denunță emoția reprimată: «există în Claude Lorrain ceva surd, primitiv, absolut...»⁵¹.

Conform acestui statut ontic paradoxal al imaginii lui Lorrain, în același timp și prin același demers, este actualizată o «lume» coerentă, prin emergența dintr-un nivel «arhaic» al «principiilor» spre o stare de realitate definită și «închisă» (*le fermé*) și are loc regresia acestui «univers» de «relații» armonice din actual spre stadiul simplei lui posibilități de integrare. Această simultaneitate de determinare cosmotică și regresie haotică, pe care Joyce a numit-o *haosmos*, se revelă în cel mai înalt grad în planurile de adîncime ale peisajelor, în care precizia și finețea tușei nu servesc unei «închideri», unei «individuații» a formei, ci sugestiei de dezmărginire a spațiului și succesiunii de valori ale luminii.

Mai mult decît de la Agostino Tassi, care obișnuia să blocheze orizontul cu diverse accidente «pitorești», pentru a-l putea face să apară în moduri cît mai surprinzătoare, Lorrain a deprins tehnica de a sugera desfășurarea indefinită a spațiului în timpul uceniciei pe lîngă enigmaticul Goffredo Wals, «foarte lăudat», după Baldinucci, ca «pictor de peisaje, depărtări (*lontananze*) și perspective»⁵². El i-a transmis tehnica cea mai aptă să reprezinte ceea ce constituie intuiția fundamentală a lui Lorrain, aceea a caracterului «numinos» al luminii și spațiului infinit. Din acest punct de vedere, Wals este adevăratul său maestru.

În mod cu totul revelator pentru «originile» mentalității și «gustului» lui Valéry, istoricii de artă din vremea rococoului asociau subtila intuiție spațială a lui Lorrain cu o tehnică specială, menită să dea transparență picturii, în același fel în care Valéry va asocia «misterul» și «desăvîrșirea» formală a «obiectului». «Obiceiul lui era să picteze și să șteargă fără încetare, scrie Dezallier d'Argenville; dădea toate fondurile cu lac și acoperea tot ce lucra în ajun pînă nu mai rămînea nici o urmă; totul este estompat (*fondus*), totul este într-un acord admirabil și nimeni n-a înțeles mai bine decît el nuanțarea lină a depărtărilor (*la dégradation des lointains*)».⁵³

Atît pentru Baldinucci, cît și pentru D'Argenville, «depărtările» din peisajele lui Lorrain reprezentau acel mod special al finitului de a fi indefinit în intensie. Mai precis, «depărtarea» reprezintă o categorie «ludică» a finitudinii, aptă, adică, să provoace «iluzia» infinitului prin proiecția în extensie a indefinitului de intensie al oricărui spațiu finit. Pentru amîndoi, «depărtarea» pictată de Lorrain era nu atît simptomul unei structuri spirituale, cît, mai curînd, consecința unei abilități neobișnuite și a unei tehnici adecvate.

Abia romanticii vor deschide cu adevărat «depărtările» lui Lorrain, vor intui în ceea ce retina barocului și a rococoului percepea încă drept finitudine disimulată, pulsunile secrete ale dezmărginirii. De aceea, este cu atît mai grăitor faptul că acela care a înțeles «depărtarea» din pictura lui Lorrain nu ca semn al «indefinitului», adică al intensiei extrovertite ca extensie, ci ca promisiune a «indefinitului», a fost filozoful Victor Cousin care, în 1840, a inițiat în Franța noua înțelegere a gîndirii lui Pascal. Referindu-se la un tablou pierdut între timp, *Peisaj cu Paris și Oenona* (1648), cunoscut astăzi doar din desenul aflat în *Liber Veritatis* (nr. 117), Cousin spunea: «Peisajul nu are nimic foarte deosebit, îl putem găsi pretutindeni; dar urmăriți perspectiva... și o să vă pierdeți în depărtări care se prelungesc la infinit»⁵⁴. În textele lui Baldinucci și D'Argenville, *le lontananze* și *les lointains* se cuvin traduse prin «depărtare»; în textul lui Coussin, *le lointain* implică un sens activ de expansiune în curs, de progresie în sine, care necesită traducerea prin «îndepărtare».

În morfologia culturii nu există un consens privitor la factorul spațial sau temporal care ar determina manifestările instinctului «atectonic», ale sensibilității pentru

valorile spațiului infinit. « O istorie a stilului „tectonic”, spune Wölfflin, nu poate fi scrisă fără a ține seama de deosebiri de ordin național și geografic. După cum s-a spus, Nordul a simțit de când lumea mai atectonic decât Italia. Stricte supunere la o ordine și la o « normă » apare curînd aici ca ceva în stare să ucidă viața. Frumusețea nordică nu este o frumusețe a ceea ce este limitat și închis în sine, ci a ilimitatului și a infinitului »⁵⁵.

Într-adevăr, dacă influența lui Paul Brill și chiar aceea, mai amplă și mai durabilă, a lui David Elsheimer, nu au transformat în mod radical peisajul « roman » de la începutul secolului al XVII-lea, opera pictorului « loren » a îmbogățit tradiția lui Annibale Carracci cu o dimensiune spirituală pe care pictura lui Domenichino nu o conține decât ca pe o virtualitate abia bănuită.

La Annibale Carracci și la Domenichino mai poate fi sesizată încă amintirea acelei mentalități arhaice pentru care, chiar dacă spațiul nu mai este generat propriu-zis de volumele care îl ocupă, trebuie să fie « confirmat » de ele. În limbajul lui Pascal, această situație ar corespunde necesității, « ridicele » pentru el, de a « demonstra » logic realitatea spațiului intuit ca « principiu prim ». În peisajul lui Lorrain, spațiul nemărginit reprezintă un dat « pur » al intuiției, suficient sieși, a cărui « realitate » nu mai necesită a fi « probată » prin « evidențe » străine de natura lui.

În tipologia lui Spengler, spațiul « faustian » este definit, în primul rînd, prin efectul de « decorporeizare » a volumelor care emană sau omologhează spațiul în viziunea « apolinică ». « Numesc apolinic, scrie Spengler, sufletul culturii antice care a ales corpul individual prezent și sensibil ca tip ideal al întinderii. Acest termen este inteligibil pentru toată lumea de la Nietzsche încoace. În fața acestui suflet apolinic așez sufletul faustian care a ales ca simbol primar spațiul pur nelimitat, al cărui « corp » este întreaga cultură occidentală, care se dezvoltă în cîmpiile din Nord, cuprinse între Elba și Tažo, începînd cu nașterea stilului roman, în secolul al X-lea . . . Este apolinică pictura care limitează prin linii corpurile individuale, iar faustică aceea care construiește spațiile cu ajutorul luminilor și umbrelor: fresca lui Polygnot se deosebește în felul acesta de pictura în ulei a lui Rembrandt »⁵⁶.

Din tonul radical în care Spengler formula dicotomia, nu ne-a rămas decât un adevăr psihologic general, care poate oferi, cel mult, premisa unei tipologii structurale, dar, în nici un caz, un criteriu de periodizare a istoriei culturii. Spengler nu a realizat nicicînd acordul planului tipologic-sistematic cu cel istoric al analizelor sale. Adoptarea, ca principiu istoric, al unui criteriu mai curînd tipologic a făcut ca legitimitatea morfologiei sale să fie pusă în chestiune de anacronisme la care o constring propriile sale premise. Pictorii pompeieni, de pildă, presimt cu un mileniu înainte impresionismul; Mantegna este un « apolinic » după cinci veacuri de artă « faustică ». « Disputele » rubensiștilor cu poussiniștii, a lui Delacroix cu Ingres și ciudata coexistență a abstracției « geometrice » cu cea « lirică » repetă, în proporții minime, marea opoziție care ar trebui să constituie cadrul general al desfășurării istoriei artei.

Dicotomiile spengleriene (linie-culoare / desen-valoare) sînt cu atît mai puțin relevante pentru arta lui Claude Lorrain. Poussin este un « apolinic » desăvîrșit (poetica lui « explicită » continuă, sub acest aspect, opera); Lorrain nu este, în mod exclusiv, « faustian ». Dacă pictura lui confirmă părerea tradițională că arta sa de colorist este cu mult superioară talentului desenatorului, în schimb, în multe din desenele sale, « linia » este suverană, fără ca geniul « coloristului » să fie, prin ceva, diminuat.

Tipologia spengleriană se cuvine evocată nu pentru o astfel de definire tipologică a lui Lorrain, ci pentru modul decisiv în care filozoful german a situat, în « morfologia istoriei universale », intuiția spațialității « pure » pe care o atestă peisajul lui Lorrain: « Spațiul . . . în sensul curent al limbajului faustian, scrie el, este o necunoscută spirituală în mod riguros distinctă de prezentul moment sensibil, și care nu putea fi reprezentată în limbajul apolinic al grecilor și romanilor. Dar spațiul figurat de arta plastică este tot atît de străin pentru fiecare din artele apoliniene . . . Relieful antic este adoptat pe un plan riguros stereometric. Figurile sînt separate printr-un « interval », nu printr-o profunzime. Dimpotrivă, un peisaj de Lorrain este spațiu pur. Toate detaliile concurează pentru a-l pune în evidență. Nici un corp nu are sens în perspectiva atmosferică decât în măsura în care reprezintă lumini și umbre. Impresionismul constituie decorporeizarea totală a universului în favoarea spațiului »⁵⁷.

În mentalitatea « arhaică », spațiul era fie un « efect » al volumelor care îl « emană », fie un receptacol anterior lor, dar care dobîndea sens și realitate efectivă numai întrucît urma a fi « locuit » de ele. Această solidaritate originară dintre « spațiu »

și « corp », temeiul însuși al viziunii « apolinice » în concepția lui Spengler, se scindează începînd din momentul în care intuiția « spațiului pur » va opune volumelor, « spațiul », a cărui actualizare necesită nu prezența lor emanatoare, ci, dimpotrivă, « decorporeizarea » lor. Sub acest aspect, opera lui Claude Lorrain reprezintă o fază de tranziție. În general, primul plan al peisajelor sale concentrază formele a căror corporeitate continuă să fie consistentă și care instituie un spațiu propriu, « local », în cuprinsul ansamblului. Pe măsură ce perspectiva progresează spre planurile secundare și de adîncime, spațiul se eliberează de acest « contra-punct » între « deschiderea » orientată spre linia orizontului și acel spațiu « închis », « local », « insular » și discontinuu care este volumul însuși. « Decorporeizarea » volumelor prin instaurarea « spațiului pur », despre care vorbea Spengler, se poate urmări în marile « pastorale » sau în cele mai faimoase « marine » ale lui Lorrain, prin chiar această progresie lentă (cu atît mai subtil modulată cu cît suprafața tabloului este mai mare și permite diviziunea într-un număr sporit de registre) din primul plan, în care volumele se scaldă dar nu se dizolvă în lumină, către planurile de adîncime, unde « decorporeizarea » este aproape totală.

Și în reprezentarea lui Spengler putem surprinde o reminiscență a ceea ce Jung numea « mentalitatea alchimică ». D'Argenville admira tabloul lui Lorrain ca pe un obiect de lac translucid, analog al « lapis »-ului alchimic. Lui Valéry, « misterul » și « perfecțiunea » lui îi aminteau desăvîrșirea inconceptibilă a « pietrei ». Descrierea lui Spengler urmează, în mod inconștient, sugestiile altui simbol spagiric. Tabloul lui Lorrain reprezintă, pentru el, un « athanor », un « vas al lui Hermes », în care are loc « exhaustiunea » volumului și trecerea lui la « limita » « spațiului pur ». Dealtfel, precizînd semnificația « orizontului », în procesul de « decorporeizare » a volumelor, Spengler îl numește « chintesență » și « simbol » al procesului analizat: « Orizontul apare în imagine ca un mare simbol al spațiului cosmic nelimitat, care îmbrățișează în cuprinsul său ca pe niște accidente obiectele individuale sensibile . . . În irealitatea vagă a acestei linii a orizontului, unde cerul și pămîntul se estompează, stă chintesența și simbolul suprem al depărtării, care implică principiul infinitezimal în pictură »⁵⁸.

În sfîrșit, în descrierea lui Spengler regăsim acel patos secret pe care îl exprimă simultaneitatea paradoxală de sensuri opuse în procesul « intuiției » pascalienne: instituirea de « unități intuitive », adică de « lumi » (în virtutea caracterului instantaneu al actului) și regresia lor spre « primele principii », pe care tot el le revelă. « Decorporeizarea » volumelor și « dizolvarea » lor în « spațiul pur » reprezintă întocmai această « regresie » din « unitatea » cosmotică spre arhaica indeterminare a formei. Dar « decorporeizarea » presupune o fază anterioară, în care intuiția instituie « corpul », volumul, « lumea », « ansamblul » de « relații » armonice. Tabloul lui Claude Lorrain exprimă această simultaneitate. Planurile de adîncime « decorporeizează » acele volume pe care primul plan le afirmă ca totalități temeinic constituite. Singur caracterul spațial al picturii desfășoară în planuri succesive procesele care au loc concomitent în actul intuiției. « Ordinea » pascaliană a « inimii » postulează simultan « lumile » și disoluția lor în « primul lor principiu ». O « retorică » a « tăcerii » lui Claude Lorrain poate fi articulată în jurul acestui suprem oxymoron.

Există momente în arta Extremului Orient, în care această « simultaneitate » intuitivă de cristalizare și dizolvare a « lumii », atît de intim asociată sensibilității europene a spațiului, apare superfluă. Peisajul creat în timpul dinastiilor Tang și Sung sau peisajul « zen » nu păstrează din acest « haosmos » decît momentul final, în care « decorporeizarea » realului este aproape completă. Spre acest fel de « neant oriental », nu spre « orientul berenician », despre care vorbește Roland Barthes⁵⁹, îndreaptă gîndul pictura lui Claude Lorrain, care a fost, nu o dată, pusă în relație cu peisajul clasic chinez și japonez.

Impresionismul familiarizase privirea europeană cu subtilitatea și purismul acestei arte, în momentul cînd Roger Fry, apreciind, în mod deosebit, ceea ce numea « studiile de efecte generale » ale lui Lorrain, descoperea în acesta « nu numai pe cel dintîi clasic al secolului al XVII-lea, dar și un Claude romantic care anticipa ideile principale din ultima fază a evoluției lui Corot, și un Claude impresionist, care îl anticipa pe Whistler și descoperirea peisajului chinezesc . . . »⁶⁰.

Critica impresionistă a vădit tendința de a aprecia în mod special, adesea într-o măsură mai mare decît pictura însăși, opera de desenator a lui Lorrain. În rapiditatea grafismului, în care linia dobîndea, uneori, fulguranța instantaneului, în economia severă a mijloacelor, în subtilitatea accentelor care fixau efecte ale labilității valorilor atmosferice, nuanțe greu perceptibile și încă mai greu transmisibile, impresionismul a recunos-

cut în Claude Lorrain un precursor de geniu. Criticii englezi erau cei mai buni cunoscători ai desenelor lui, ale celor risipite în diverse colecții sau ale celor culese în *Liber Veritatis*, aflat, pînă în anii noștri, în colecția Devonshire și gravat de Earlom. Observația lui Fry cu privire la «efectele generale» ce cuprind în latență două secole de pictură europeană și reproduc, în mod independent și prin mijloace proprii, performanțele peisajului extrem-oriental, se referă la desenele lui Lorrain. Kenneth Clark va apropia arta acestuia de pictura chineză nu în comentariul consacrat picturii, ci în acela, mult mai inspirat, al desenelor: «Tablourile acestea, atît de simple în aparență, ascund o muncă pregătitoare extraordinară. Întîi veneau schițele după natură, acea parte a operei lui în care se poate vedea în chipul cel mai limpede imensa distanță ce-l separă de cei trei Carracci, căci ele denotă o receptivitate vizuală care abia dacă se deosebește de aceea a impresioniștilor. Uneori, aceste desene sînt studii minuțioase de detalii, alteori au un caracter cu totul impresionist prin simțul luminii pe care-l vădesc, în sfîrșit, în alte cazuri, ele posedă o delicatețe de accent care amintește pictura chinezească» ⁶¹.

Un studiu comparat al desenelor lui Lorrain cu peisajul extrem-oriental ar pune în lumină nu doar «delicatețea» de «accent», trăsătură, dealtfel, vagă și neconcludentă în sine însăși, ci cîteva constante morfologice cu valoare de stîlem, revelatoare pentru o convergență a viziunilor și a sensibilității spațiale, manifestate în tărîmuri și în epoci atît de diferite între ele. Această progresivă «decorporeizare» a volumelor în picturile lui Lorrain, evidentă, din punct de vedere tehnic, în trecerea de la perspectiva geometrică în care se organizează platforma, uneori destul de amplă, din primul plan și planul median spre perspectiva atmosferică a planurilor adînci, nu este străină, în esența ei, de o anumită ontologie a «vidului», vădită în peisajul extrem oriental. «Încă și mai interesantă, scrie Rudolf Otto, este întrebuintarea golului în pictura chineză. Există aici o tehnică deosebită de a reprezenta golul, făcîndu-l sensibil și de a desfășura, pe această temă singulară, cele mai bogate variațiuni; nu numai că există tablouri în care nu este reprezentat «aproape nimic», nu numai faptul că una din regulile stilului prescrie producerea celor mai profunde impresii cu ajutorul liniei celei mai delicate și cu mijloacele cele mai restrînse, dar nenumărate reprezentări, în mod deosebit acelea asociate tehnicii contemplației, produc impresia că golul însuși este obiectul picturii, chiar principalul ei obiect» ⁶².

În gîndirea lui Pascal intuiția postula «lumea» coprezentă conștiinței în actul ei instantaneu și revela «primele principii», orizont ultim spre care «lumea» regresa. Ea institua deci o simultaneitate între conștiință și «lume» și o non-coincidență între «lume» și «principiile» ultime care o resorb în sine; ea producea, în același timp, o epifanie și o ascundere.

În sentimentul oriental al spațiului, aspectul revelării «primelor principii» (în care se vedește, cu adevărat, esența «numinoasă») precumpănește asupra celui «cosmotetic», întemeietor de «unități intuitive». Intuiția orientalului nu cunoaște această dualitate paradoxală și patetică a «ordinii inimii» (de a postula universul și de a-l «reduce» la «principii») pe care logica europeană a amendat-o întotdeauna. «Tao», ca «principiu ultim», este, în același timp, eficiență cosmotetică. «Lumea» orientală «dezvăluie» și «ascunde» simultan «principiul», nu «apare» și se ocultează ea însăși ca lume. «Aceste opere (din timpul dinastiilor Tang și Sung, n.n.), scrie Otto Fischer, se numără printre cele mai profunde și mai subtile pe care arta omenească le-a creat vreodată. Cine se adîncește în contemplarea lor percepe, dincolo de ape, de ceturi, de munți, suflul misterios al lui Tao cel primitiv, pulsul viguros al ființei celei mai profunde. Mistere adînci se află, ascunse și dezvăluite în același timp, în aceste reprezentări. Există aici, în mod difuz, cunoașterea „neantului” și a „vidului” din principiul Tao al cerului și al pămîntului, care este și Tao al inimii umane. De aceea, cu toată mișcarea lor neconținută, par tot atît de îndepărtate și de tăcute ca un suflu ascuns sub undele mării.» ⁶³

Pentru a descrie această identitate fericită între «principiu» și «lume» exprimată de «Tao» este necesar să inversăm ordinea componentelor sintagmei lui Bachelard: «unitate intuitivă». O «intuiție unitivă» menține, în coeziunea «principiului», «cerul», «pămîntul» și «inima». Sub acest aspect, spiritul artei lui Lorrain este mai apropiat celui oriental decît gîndirea pascaliană. Patosul secret al «ordinii inimii» (produs de disjunția în simultaneitate a «lumii» și «principiilor» în care ea tinde să revină) se vedește în «spaima» lui Pascal în fața «tăcerii» și «infinitalui», semnele «apofatice» ale realității lui «Tao». «*Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*» ⁶⁴. În «ordinea» pascaliană a inimii, intuiția «misterului» existenței se împlinește, în mod precumpănitor,

sub specia «spaimii» (*mysterium tremendum*). Atmosfera de tărîm suspendat într-o «pastorală» imemorială, «veşnicul crepuscul» (de care vorbea Spengler), în care se identifică «aurora» şi «amurgul», epifania luminii care mîntuie realul de corporeitate şi devenire, nobleţea maiestuoasă ce reface, sub aparenţa antinomiilor factice, secreta reversibilitate a peisajului şi arhitecturii, a naturii şi artei, toate aceste aspecte (a căror enunţare reduce paginile de mai sus la rostul unor simple preliminarii) dovedesc că «inima» lui Claude Lorrain a intuit semnificaţia «numinosului» ca taină solemnă şi fascinantă (*mysterium fascinans*). De aceea, «inima» lui este mult mai apropiată de acel «Tao al inimii» din peisajul chinez decît «sentimentul» pascalian. Iar în «tăcerea veşnică» a «spaţiilor infinite», percepută dincolo de contrapunctul fluierului asiatic al lui Marsyas şi al lirei dorice a lui Apolo, dincolo de delirul oracular al Sibilei sau de cel orgonic al nimfelor şi satirilor, dincolo de larva porturilor sau de peroraţia narcisică a lui Poussin, «tăcerea» lui Claude Lorrain îşi află rostul, înţelesul, comuniunea şi jubi-laţia.

CORNEL MIHAI IONESCU

NOTE

1. Joachim von SANDRART, *Teutsche Academie*, Nürnberg, 1670, traducere latină de Christian Rhodius, *Academia nobilissimae artis picturae*, Nürnberg, 1683, I, XI, p. 25, reprodus în apendice în Mme Mark PATTISON, *Claude Lorrain. Sa vie et son œuvre d'après des documents inédits*, Paris, Librairie de l'art, 1884, pp. 192, 193, 195.
2. Filippo BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno*, Florența, 1729, vol. IV, reprodus în apendice în Mark Pattison, *op. cit.*, p. 198.
3. Salvador DALI, *Journal d'un génie*, N.F.R., Gallimard, Paris, 1974, p. 101.
4. Virginia WOOLF, Roger Fry (1935), în *Eseuri*, trad. de Petru Creția, Ed. Univers, București, 1972, p. 351.
5. José ORTEGA Y GASSET, *Introducción a Velázquez* (1943), în *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid, Segunda edición, vol. VIII, p. 482.
6. *Ibid.*, p. 491.
7. *Ibid.*, p. 494.
8. *Ibid.*, p. 482.
9. *Ibid.*, p. 491.
10. Michel FOCAULT, *Les mots et les choses*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1967, Cap. *Les suivantes*, p. 25.
11. Jean-François LYOTARD, *Discours — figure*, Éditions Klincksieck, Paris, 1978, p. 15.
12. *Ibid.*, p. 19.
13. *Ibid.*, p. 42.
14. *Ibid.*, p. 13.
15. *Ibid.*, p. 11.
16. *Ibid.*, p. 42.
17. *Ibid.*, p. 13.
18. *Ibid.* În legătură cu « anacronismul » unei tentative de « a produce un discurs teoretic despre pictură », adică o « metalimbă întemeiată pe un model lingvistic », v. Jean-François LYOTARD, *La peinture comme dispositif libidinal*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, 1973, pp. 6—7.
19. Kenneth CLARK, *Arta peisajului*, trad. de Eugen Filotti, Ed. Meridiane, București, 1969, pp. 65, 67.
20. Giovanni Pietro BELLORI, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*, trad. de Oana Busuioceanu. Ed. Meridiane, București, 1975, vol. I, p. 98.
21. *Ibid.*, p. 99.
22. *Ibid.*, p. 153.
23. *Ibid.*, *Ideea pictorului, sculptorului și arhitectului* (1664) p. 76.
24. Giulio Carlo ARGAN, *La luce di Turner*, în *Studi e note dal Bramante al Canova*, Mario Bulzoni, Roma, 1970, p. 445.
25. K. CLARK, *op. cit.*, p. 68. V. de asemenea Walter Friedlaender, *Claude Lorrain*, Paul Cassirer, Berlin, 1921, Cap. *Claude und Poussin. Nachwirkung*, pp. 213—219. Pentru « cartezianismul » lui Poussin, v. G. LEWIS, *Descartes et Poussin*, în *XVII^e siècle* nr 23, 1954.
26. Nicolas POUSSIN, *Scrisori*, trad. de Radu Berceanu, Ed. Meridiane, 1976, p. 126.
27. André FÉLIBIEN, *Entretiens sur la vie et les ouvrages de Nicolas Poussin*, Genève, Pierre Cailler, 1947, p. 45.
28. G. P. BELLORI, *Viața lui Domenichino (Domenico Zampieri)* în *op. cit.*, vol. II, p. 49.
29. *L'Oeuvre de Pascal*, texte établi et annoté par Jacques Chevalier, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1936, *Les Pensées*, 24, pp. 828—829.
30. *Discours sur les passions de l'amour*, *Ibid.*, p. 320.
31. *Pensées*, 72, *ibid.*, p. 837.
32. Antoine Joseph Dezallier D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1745, vol. II, p. 251.
33. *Apud* Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Istoria esteticii*, trad. de Sorin Mărculescu, Ed. Meridiane, 1978, vol. IV, p. 204.
34. Reproduse în Marcel RÖTHLISBERGER, *Tout l'œuvre peint de Claude Lorrain*, Flammarion, Paris, 1977, p. 14.
35. Gaston BACHELARD, *L'intuition de l'instant*, Éditions Gonthier, Paris, 1966, p. 100.
36. F. BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 198.
37. Testamentul lui Claude Lorrain, reprodus în Mark Pattison, *op. cit.*, p. 205.
38. Roger FRY, *Claude* (1907), în *Vision and Design*, Penguin Books, Londra, 1938, p. 181.
39. B. PASCAL, *Pensées*, 470, *op. cit.*, pp. 961—962.
40. *Conversations de Gœthe avec Eckermann*, trad. de Jean Chuzéville, N.R.F., Gallimard, Paris, 1942, 12^e éd., p. 435.

Un document din 1619 atestă faptul că Lorrain lucrează într-o echipă condusă de Tassi la o frescă în palatul cardinalului Montalto, la Bagnaia, lângă Viterbo.

1620 — 1625 În acest interval se exercită cu precădere influența lui Tassi (după părerea profesorului Marcel Röhrlisberger, de la Universitatea din Geneva, cel mai mare specialist în opera lui Claude Lorrain). Tassi era discipolul lui Paul Brill (Anvers, 1554 — Roma, 1626), pictor flamand ale cărui *Vederi din Roma* (1600), pictate pe panouri, îl situează printre creatorii peisajului «roman», sortit unei glorii îndelungate. *Vederile din porturi*, precum cea din Biblioteca Ambroziană de la Milano (1611), stau la originile unui gen de peisaj care va atinge apogeul în opera lui Claude Lorrain. Personalitatea lui Tassi este încă puțin cunoscută. Scriind la o jumătate de veac de la moartea lui, Baldinucci vorbește doar de «foarte demnul discipol al lui Paul Brill, cel respectat pretutindeni pentru arta de a picta peisaje, arhitecturi și figuri mărunte». Un necrolog menționează faima lui de pictor de bălăii, perspective, marine și peisaje. Sandrart și-l amintește ca «îndrăgit pentru spiritul și buna lui dispoziție». Mancini îi laudă «inteligența vioaie», dar îl amendează pentru libertatea de limbaj care provoca ostilitatea prietenilor lui (*Considerazioni sulla pittura*, cca. 1620). Passeri, care l-a cunoscut, se pare, mai bine, admiră «artistul», dar condamnă personajul «empiric», «licențios la culme, insolent, pompos, fals, flecar, întotdeauna încurcat în vreun scandal, lipsit de cucernicie și de teamă de Dumnezeu». După cât se pare Tassi era un dandy baroc. «Un ticălos ca el obișnuia să călărească, strălucitor de elegant, cu spadă și un lanț de aur la piept» (Passeri — *Le vite dei pittori*, 1612). Acuzat de seducerea Artemisiei, fiica prietenului său Orazio Gentileschi, condamnat la galere de către Ducele Toscanei, deținut în diverse rînduri la Corte Savella, Roma și Livorno, suspect de uxoricid, Tassi, *lo sciagurato*, cum îl numea papa Inocențiu al X-lea, lucrează totuși pentru acesta, pentru familiile Rospigliosi, Ludovisi și Pamphilj, iar între 1611 și 1617 execută în colaborare cu Gentileschi, Lanfranco și Saraceni frescele din palatul de la Montecavallo (Quirinale) al lui Paul al V-lea, protectorul său (Bellori). Nu era cu puțință o deosebire mai mare de structură psihică și morală decât cea dintre Claude Lorrain și magistrul său. Sub oblăduirea capricioasă și discontinuă a acestuia, Claude studiază «perspectiva», fără să fi izbutit să deprindă prea bine «regulile» ei matematice, întrucît preocuparea lui, încă inconștientă, era nu perspectiva «geometrică» (în care se pare că excela Tassi), ci aceea «aeriană», ce va triumfa în operele de după 1640. Tot acum, își amintește Sandrart, Claude își dă seama de «incapacitatea sa de a desena oameni și animale», în ciuda studiului sîrguincios, pe care-l răsplătește însă «abilitatea reprezentării efectelor naturale».

1621 *Moare papa Paul al V-lea. Tassi părăsește curtea papală.*

1621 — 1622 Se pare că în acest interval Lorrain studiază la Neapole, ca elev al lui Goffredo Wals (Wael), pictor german, născut la Köln, el însuși asistent al lui Tassi între 1615 și 1619. «În orașul Neapole, scrie Baldinucci, se răspîndise faima prea lăudatului penel al lui Goffredo, pictor de peisaje, depărtări (*lontananze*) și perspective». Acesta era discipolul marelui peisagist Adam Elsheimer (Frankfurt, 1578 — Roma, 1610) sosit în Italia la începutul secolului. El transformă peisajul «roman» al lui Paul Brill și Domenichino într-o «nocturnă», apropiată tehnic de clarobscurul caravaggesc, dar saturată de un farmec straniu. Natura lui «numinoasă» izvorăște, poate, din tehnica specială de contemplație pe care o practica în felul unui exercițiu ascetic preliminar lucrului propriu-zis: «Medita îndelung asupra muncii lui, își amintește Sandrart, stînd întins sau așezat, zile la rînd, în fața unor copaci frumoși; în felul acesta și-i întipărea atît de bine în minte încît acasă putea să-i deseneze fără să aibă nevoie de schițe și avînd memoria și ingeniul atît de bine exersate, știa să le reproducă cu cea mai mare fidelitate după natură. Această metodă obositoare a sfîrșit însă prin a-l epuiza și a făcut să crească înclinarea lui înăscută spre melancolie». «Nocturnele» lui de mici dimensiuni (la petite manière), cărora smălțul translucid le dă aparența unei geme (*Fuga în Egipt* de la Pinacoteca din München este cea mai celebră), au influențat arta lui Rembrandt și a lui Rubens. Acesta îi scria lui Johann Faber, în ianuarie 1610: «Îl rog pe Domnul Dumnezeu să-i ierte domnului Adam păcatul melancoliei, din pricina căruia a sărăcit lumea de lucrări minunate». Wals, despre care se știe prea puține lucruri, ilustra un stil aproape contrar celui instaurat de magistrul lui, cel puțin din cele relatate de D'Argenville peste mai bine de un secol: «... Goffredo a pictat altfel decât maestrul său; maniera lui era ușoară și spirituală, iar figurinele lui bine modelate, dar tonul culorilor lui era prea slab și prea albicios» (*Vies des peintres*, 1745). Este limpede că influența lui Elsheimer asupra lui Lorrain nu s-a produs prin intermediul lui Wals, ci prin cunoașterea directă a operei, întemeiată pe o afinitate structurală, evidentă în ciuda repulsiei lui Lorrain pentru «nocturne». El practica în timpul lucrului în aer liber o contemplație a naturii, și în special a copacilor, similară cu cea descrisă în prețioasa mărturie a lui Sandrart, care, prin analogie, poate constitui germenele unei «poetici» a lui Claude Lorrain.

Într-una din *Conversațiile cu Eckermann* despre *Liber veritatis*, faimoasa culegere de desene a lui Claude Lorrain, Goethe accentuează, din perspectivă neo-clasică, într-o măsură mai mare, poate, decât cea cuvenită, influența școlii fraților Carracci în formarea pictorului. Critica modernă, care, spre deosebire de Goethe, are în vedere în primul rînd pictura, admite această influență într-un grad mai atenuat doar după 1640 și mai ales prin intermediul peisajului clasicizant al lui Domenichino. Această împrejurare prelungește epoca

«anilor de ucenicie» ai lui Lorrain pînă spre jumătatea vieții sale. «Maestrul lui cel mai apropiat, spune Goethe, a fost Antonio Tasso (Agostino Tassi, nn.), dar acesta fusese elevul lui Paul Brill, așa încît învățămîntul și principiile acestuia din urmă au fost de o importanță decisivă pentru Claude Lorrain și, într-un fel oarecare, și-au aflat în el deplina lor dezvoltare. Ceea ce este încă dur și rigid la acești maeștri se desfășoară la Claude cu grația cea mai surîzătoare și cu cea mai plăcută independență. El nu putea fi întrecut. Dealtfel, cînd este vorba de un geniu atît de luminos, care a trăit într-o epocă și un mediu atît de remarcabil, ar fi greu de spus care i-au fost maeștrii. Un asemenea om privește în jurul lui și asimilează tot ceea ce corespunde intențiilor lui. Claude Lorrain datorează, fără îndoială, școlii fraților Carracci tot atît cît și maeștrilor lui apropiați... Frații Carracci erau, într-un fel, născuți pentru a fi profesori de pictură. Ei au apărut într-o epocă în care, în toate domeniile, tot ce era mai bun fusese înfăptuit; ei puteau, în felul acesta, să transmită elevilor lor modelele cele mai pure în toate genurile. Au fost mari artiști, mari profesori, dar n-aș cuteza să-i numesc oameni de geniu. E destul de grav ceea ce spun, dar sînt convins că așa stau lucrurile» (13 aprilie 1829).

1623 *Se naște Pascal. Este ales papă Urban al VIII-lea.*

1625 La sfîrșitul lui aprilie, Claude Lorrain părăsește Roma. Prin Loreto, Veneția, Tirol și Bavaria se reîntoarce la Chamagne. În octombrie sosește la Nancy, capitala ducatului loren, unde o rudă a sa îl recomandă lui Claude Deruet (1588—1660), pictor al curții ducelui Carol al IV-lea. Deruet însuși se întorsese de curînd dintr-o călătorie în Italia. Ucenicia timp de un an și jumătate sub conducerea acestuia s-a dovedit a fi un eșec. Claude Lorrain nu dobîndește abilitatea de a picta figurile omenești, în ciuda străduinței noului său maestru. Influența acestuia se poate observa în rigiditatea afectată a unora din siluetele care populează scenele clasice ale lui Lorrain. La Nancy îl cunoaște, probabil, pe Jacques Callot care-i executase lui Deruet *un joli portrait*. Se pare că acestui contact și cunoașterii gravurilor lui Callot sa datorește interesul pentru această tehnică, pe care o va experimenta în curînd.

Deruet primește comanda de a picta bolta bisericii Carmeliților din Nancy (construită în 1615, astăzi distrusă). Claude Lorrain face parte din echipa lui, fiind însărcinat cu pictarea unor cadre arhitectonice ale ansamblului de fresce.

1627 Nemulțumit de acest fapt, lipsit fiind, în genere, de atracție pentru pictura murală, nemulțumit de condițiile riscante ale muncii (a salvat ca prin minune un tovarăș ce era să se prăbușească din vîrfurile schelelor) și probabil nemulțumit de magisteriul lui Deruet, părăsește Nancy chiar în vremea cînd Carol al IV-lea pregătea serbări somptuoase în onoarea ducesei de Chevreuse și era necesară colaborarea tuturor artiștilor din oraș. Trece prin Lyon, se îmbarcă la Marsilia împreună cu Charles Errard, care urma același drum. O furtună îngreunează mult călătoria. Debarcat la Civita-Vecchia, este internat pentru un timp într-un lazaret, din cauza epidemiei. Sosește la Roma la 18 octombrie, de ziua Sf. Luca, patronul pictorilor, hazard pe care îl va considera semnul de bun augur al unui proiect providențial.

1628 Joachim von Sandrart (Frankfurt, 1606—1688), viitorul biograf al lui Claude Lorrain, sosește la Roma. Originar dintr-o familie nobilă, senior de Stokau, l-a cunoscut pe Rubens și a frecventat curtea lui Carol I Stuart. Sandrart pretinde că exemplul lui l-ar fi determinat pe Lorrain să picteze în aer liber: «... M-a întîlnit la Tivoli, printre stîncile sălbatice, în apropierea faimoaselor cascade și m-a văzut cu pensula în mînă, în timp ce pictam după natură. Eu lucram mult după natură și nu din imaginație sau din amintire. Lucrările mele i-au plăcut atît de mult, încît a hotărît cu ferveare să adopte aceeași metodă. Datorită unei munci uriașe și unui efort neîncetat, el a izbutit atît de bine în pictura naturii încît peisajele sale au fost căutate, cerute și cumpărate de amatori de pretutindeni și expediate unor destinatari foarte feluriți».

1628—1630 În acest interval se înscriu începuturile activității de gravor a lui Claude Lorrain. Acesta admirase în 1626, la Nancy, planșele despre recentul «Asediu al Bredei» ale «divinului Callot». Contactul cu Sandrart, renumit gravor, la întoarcerea în Italia, îl determină pe Lorrain să abordeze această tehnică. *Furtuna*, prima gravură datată, a fost executată în 1630.

1629 Primul *Peisaj cu păstori* (Museum of Art, Philadelphia). Influența lui Paul Brill se resimte în compoziția echilibrată și încă «închisă», proprie primei perioade a activității lui.

1630—1640 Claude Lorrain se apropie de grupul pictorilor «bamboccianti», fără a face parte propriu-zis din el și fără a-i împărtăși întru totul poetica. Închegat după 1630, grupul se va dezmembra la sfîrșitul deceniului, chiar dacă membri izolați sau Salvator Rosa vor continua să practice maniera lui. Cu excepția lui Pieter van Laer, zis Bamboccio (it. copil; neghiob; păpușă de cîrpe) (n. cca. 1592), ceilalți membri ai grupului erau de aceeași vîrstă sau puțin mai tineri decît Claude Lorrain (Jan Miel, n. 1599; M. Cerquozzi, n. 1602; V. Codazzi, n. 1603). Acest grup cosmopolit, alcătuit din flamanzi, italieni și francezi, vădea o predilecție statornică pentru realismul scenelor de gen de tradiție flamandă, pentru subiecte inspirate din viața simplă, chiar umilă, de dezordinea pitorească a străzilor, piețelor, porturilor sau taberelor militare, pentru scenele melodramatice cu «briganzi» și «nomazi» sau pentru cele «eroice» cu lupte (de preferință pe un pod), inspirate de gravurile lui Callot. Peisajul în care sînt montate aceste scene aglomerează accidente care surprind, în primul rînd, prin natura specială a circumstanței: prăpăstii montane, cascade, torente,

peșteri, ruine, formații naturale insolite a căror straniețe o accentuează un ecleraj patetic care abuzează de contrastul violent de valori luminoase. Departe de a reprezenta o estetică omogenă și coerentă, pictorii « bamboccianti » flatează un gust destul de răspândit al epocii, inserabil în registrul minor al mentalității barocului. Opera multor artiști ce nu aparțin grupului vădește, într-un fel sau altul, tendința de convergență cu acest « gen de pictură grotescă » cum îl definea D'Argenville. Desenele în peniță ale lui Tassi, sugerate de chipuri umile din popor anticipă orientarea grupului, după cum gustul mărturisit al lui Sandrart pentru « stîncile sălbatice » de la Tivoli, pentru « munții, peșterile, văile și teribilele căderi de apă ale Tibrului », pictate alături de Claude Lorrain, confirmă faptul că grupul concentra un climat artistic difuz și mult mai cuprinzător.

Morfologia și registrul stilistic al lucrărilor din această perioadă ale lui Claude Lorrain confirmă faptul că poetica sa nu se limitează la o sistematizare a gustului pictorilor « bamboccianti ». Este revelatoare, întru aceasta, tratarea unui element morfologic preferat de ei: arcul și « vederea » printr-un arc. Acest element apare destul de frecvent în prima perioadă a lui Claude Lorrain, fie sub forma ruinelor (cel mai adesea imagine, precum în *Peisaj cu ruine și figuri* (1625—1630) sau amintind întrucîtva Coliseul), fie în forma arcurilor « naturale » deschise în stînci, inspirate, probabil, de frescele lui Tassi din palatul Rospigliosi din Roma. Cerquozzi ilustrase motivul în *Vedere printr-un arc* (Galleria Pallavicini, Roma), iar pictorii de « vedute » de mai tîrziu, de la Canaletto și Guardi la Piranesi, Hubert Robert și Corot, l-au utilizat cu predilecție. Lorrain îl mai întrebuițează, în această perioadă, în *Peisaj cu păstori* (1630, Colecția Manning, New York) și în *Peisaj cu fuga în Egipt* (1630—1635). Arcul natural deschis în stîncă nu reprezintă însă pentru Lorrain, nici măcar în aceste prime versiuni ale lui, un simplu accident, pitoresc în sine. În afara valorii speciale pe care o deține în economia fiecărei pînze, el dobîndește în fazele ulterioare ale operei semnificația unui modul structural care asociază în cîmpuri semantice coerente lucrări diferite ca dată și subiect. El va intra într-o relație analogică de tip metaforic sau chiasmatic, cu arcul arhitectonic, va sugera reversibilitatea naturii și culturii și posibilitatea unui « mimesis » răsturnat, pentru a-și vădi, în cele din urmă, natura secretă de mitologem care structurează înconștientul pictorului. Nu întîmplător, *Peisajul fluvial cu arc în stîncă* (1630, Houston, Museum of Fine Arts) constituie, prin dimensiuni și prin sinteza compoziției și culorii, una din lucrările cele mai reprezentative ale perioadei inițiale și, într-un fel, o concluzie a acesteia.

După 1627 — înainte de 1635. După reîntoarcerea de la Nancy, afirmă Baldinucci, Claude Lorrain a executat un ciclu de fresce în palatul Muti-Papazzuri (astăzi Balestra-Altieri) din piața Santi Apostoli, de la Roma. Se pare că această importantă comandă i-a procurat-o prietenul său, Charles Mellin le Lorrain, distins elev al lui Simon Vouet, pictorul preferat al lui Ludovic al XIII-lea. Mellin locuia chiar în palatul familiei Muti, unde pictase un plafon, singura frescă conservată, dealtfel, din întreaga decoratie. Tot după Baldinucci, Claude Lorrain ar fi executat o altă frescă într-un « casone » al aceleiași familii, situat în apropiere de Trinità, pe locul actualei Piazza di Spagna. Edificiul nu mai există. Sandrart descrie amănunțit « magnificele fresce » care împodobesc « cei patru pereți înalți ai unui salon din casa unui nobil din familia Muti », fresce care reprezentau « ruine » și peisaje, probabil unul din ciclurile mai sus amintite. Sandrart, care le-a văzut, a părăsit Roma în 1635, ceea ce permite adoptarea acestei date ca termen *ad quem* al execuției. Frescele au dispărut.

Singura lucrare murală păstrată a lui Claude Lorrain o constituie ciclul de șapte peisaje (patru rectangulare și trei ovale) care fac parte din ansamblul decoratiei interioare a palatului Crescenzi din Piazza della Rotonda, la Roma. Peisajele, restaurate neîndemînat, în secolul al XIX-lea, sînt înconjurate de cadre pictate în *trompe-l'œil* în friza continuă ce ornează pereții unei mici încăperi (2×3 m cca) de la primul etaj al clădirii. Motivul peisajelor montate într-o friză cu *putti* și medalioane se întîlnește în numeroase cicluri de fresce contemporane, de exemplu, cele executate de Tassi și elevii săi la Quirinale și la palatul Doria Pamphilj, cunoscute, fără îndoială, de Claude Lorrain, sau cele de la palatul Rospigliosi, executate între 1610 și 1627 de Paul Brill și Filippo Napoletano. Ciclul lui Lorrain se apropie de acestea din urmă, din care pare să împrumute motivele de păduri, coline și grote. Este ultima lucrare în frescă a pictorului, care nu agreea această tehnică.

- 1630 Primul *Peisaj cu dans de țărani* (Saint Louis, City Art Museum). Motivul dansului va deveni, cu timpul, nu numai o simplă schemă structurală, ci un mitologem cu semnificații profunde. Prima *Marină*, care fixează elementele constante și sintaxa predilectă a genului: fragmentul, în plin plan, de arhitectură nobilă, vasul ancorat și planurile succesive în care se desfășoară perspectiva mării și cerului și fastul ierarhiei severe și delicate a nuanțelor. Primul *Peisaj împădurit cu torent* fixează o schemă compozițională predilectă: cursul de apă în diagonală separă suprafața tabloului în două zone care comunică prin « chiasm » și, în același timp, conduc privirea printr-o tranziție subtilă între diferitele registre ale perspectivei. *Peisaj cu păstori* dovedește desprinderea de maniera lui Tassi și amintește prin finețea jocului de valori atmosferice, influența mai îndepărtată a lui Elsheimer și pe aceea imediată a lui Goffredo Wals. În comparație cu această operă a lui Lorrain, micile compoziții pe plăci de cupru ale lui Wals, extrem de rare din cauza morții timpurii a artistului, par mai rigide și mai lipsite de fluiditatea tonurilor luminoase, în care tînrul loren începe să exceleze.

- 1630—1635 *Peisaj cu bandiți și Capriccio cu ruinele forului roman* (Springfield, Museum of Fine Arts). Ambele, subiecte preferate ale pictorilor «bamboccianti», de care amintesc, mai ales în cea de a doua compoziție, tușele ample, eclerajul violent al soarelui la apus, conshire, Colecția Oswald). Tot în acest interval trebuiesc situate lucrările cele mai mari și mai maiestuoase ale începutului deceniului: *Cefal și Procris* (dispărută), *Vedere din port* (Köln) și *Peisaj cu templul Sibilei la Tivoli* (Melbourne, National Gallery of Victoria), remarcabil prin tratarea atmosferei.
- În ciuda unei inaptitudini, probabil innăscute, de care își dăduse seama, Lorrain continuă cu asiduitate studiul anatomiei, desenând «vreme de mulți ani, cum afirmă Sandrart, în academiiile Romei după modele vii și după statui», în speranța că își va corecta «penelul nefericit». În acest scop, va lua lecții de anatomie cu Nicolas Larché (1602—1665), celebru chirurg din Roma, originar din Reines, care practica disecția (Passeri — *Le vite dei pittori*, 1612). Dar cu toată «diligența» sa, recunoaște însuși Baldinucci, biograful cel mai apropiat, pictorul nu a izbutit «să corecteze marea sa lipsă de suplețe». De aceea, mai cu seamă în prima parte a activității lui, a apelat la concursul altor pictori care realizau figurile umane după prescripțiile foarte precise și, probabil, sub supravegherea lui. Cel mai sta-tornic colaborator a fost Francesco Lauri (1612—1636) cu care lucrează până în 1635. Participarea celorlalți (Jan Miel, un «bambociante», Jacques și Guillaume Courtois, Francesco Allegrini da Gubbio) este mai sporadică.
- 1631 *Peisaj cu fuga în Egipt* (Belvoir Castle, Grantham, colecția ducelui de Rutland).
- 1632 *Se naște Vermeer*.
- 1633 Claude Lorrain este ales membru al Academiei de pictură San Luca din Roma. (Accademia romana di belle arti denominata di San Luca, înființată în 1577 de Grigorie al XIII-lea).
- 1634 Îl angajează în slujba sa pe Gian Domenico Desiderii (n. 1624), întâi în calitate de gar-
zone, iar din 1638, ca pictor colaborator.
- E. Bruwaert menționează șase copii în ulei (necunoscute), făcute de Lorrain după ciclul *Les misères de la guerre de Callot* (Jacque Callot, Paris, 1912, p. 195). *Trecerea Vadului* (gravură).
- Peisaj cu răpirea Europei* (Kiel, Colecția Dr. Klaus Wirsch) comandat de cardinalul Guido Bentivoglio, prima sa capodoperă, lucrarea cea mai mare și mai valoroasă înaintea seriei destinate palatului Buen Retiro. Sinteză a peisajelor și porturilor din prima fază a operei. În acest an se înregistrează primul caz de plagiat după o lucrare a lui Claude Lorrain (situație tot mai frecventă în anii următori) din partea lui Sébastien Bourdon (1616—1671). Fostul mușchetar din Languedoc, de curînd sosit la Roma și «avînd o imaginație vie, memorie bună și o mare ușurință a penelului, contrafăcea cu ușurință tot ce vedea, imitînd maniera oricui» (Guillet de Saint-Georges — *Mémoires inédits sur la vie des membres de l'Académie*, Paris, 1854, p. 88). Acest cameleon baroc imită perfect și termină mult mai repede un peisaj abia început al lui Lorrain, spre indignarea acestuia. Peste un an, acuzat fiind de calvinism, proteicul pictor dispăre din Roma, dar numai pentru a deveni unul din membrii fondatori ai Academiei franceze, întemeiată în 1635 de Richelieu, iar mai apoi pictor aulic al Cristinei de Suedia. Toate acestea în pofida faptului că, la Roma, absorbit fiind de expediente, «nu a avut răgazul să studieze cele privitoare la teoria și practica artei sale» (Félibien — *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (Paris, 1666—1688, ed. 1725, IV, p. 265).
- 1635 *Moare Jacques Callot*.
- Turmă la adăpătoare* (gravură). *Peisaj cu păstori* (Colecția Marchizului de Bute), prima din cele opt comenzi din partea lui Angelo Giorio (1585—1662), intim al lui Urban al VIII-lea și al curții Spaniei, suprintendent al lucrărilor de restaurare a Baptisterei din Laterano (din 1632), cardinal în 1643, unul dintre cei mai importanți Mecena ai lui Lorrain. *Marină cu Heliade* (Köln, Wallraf-Richartz Museum). *Peisaj cu repaos în timpul fugii în Egipt* (Cleveland, Museum of Art).
- 1636 *Scenă cu briganzi. Campo Vaccino* (Luvru), unul din decorurile preferate ale pictorilor de «bambocciate». *Port cu Capitoliu* (Luvru), «capriciu» care asociază arhitecturi reale, precum Capitoliul și Palazzo dei Conservatori, cu elemente fictive, ca arcul de boltă din al doilea plan.
- Pictează pentru Filip al IV-lea, rege al Spaniei din 1621, două *Peisaje cu păstori* (Madrid, Prado).
- Peisaj cu păstori* (Londra, National Gallery), un studiu după natură lucrat în grădina Vilei Madama. Cardinalul Rospigliosi, viitorul papă Clement al XI-lea, îi propune să i-l cumpere cu toate monedele de aur care încap pe suprafața lui. Lorrain, care-l pictase pentru el însuși, ca breviar al modelelor de copaci și de «frunziș» (fogliame) și, probabil, ca suport al contemplației, refuză, dar îi oferă cardinalului o copie a tabloului. Între 1637 și 1643, Lorrain va executa multe lucrări pentru Giulio Rospigliosi (1600—1669), amator de artă și literat, a cărui colecție cuprindea opere valoroase de Lorrain, Poussin, Brill, Salvator Rosa. În testamentul din 1663, Lorrain îi lasă două studii în desen.
- Gravează *Boarul și Răsărit de soare*, capodoperele lui în această tehnică.

Întrucît se înmulțesc imitațiile vindute ca picturi originale ale lui Lorrain, acesta se decide să înregistreze într-un album fiecare pictură printr-un desen detaliat care să permită stabilirea autenticității lucrărilor ce-i vor fi oferite pentru expertiză. Astfel ia naștere *Liber Veritatis* (*Cartea adevărului*) sau *Libro delle invenzioni*. Cele 200 de desene reproduc cu foarte puține excepții toate picturile sale terminate după 1636; sînt lucrate în peniță, creion, laviu și reliefuri în alb, în cite una din aceste tehnici sau prin combinarea lor, pe hîrtie albă sau colorată. Le precede un autoportret al lui Claude Lorrain, păstrat doar într-o gravură a lui Sandrart. Albumul a fost lăsat prin testament fiicei adoptive a pictorului, Agnese. După moartea acesteia, el a trecut în posesiunea nepotului pictorului, Joseph Gellée. Puțin înainte de 1720 acesta l-a vîndut unui francez rămas neidentificat care l-a dus în Flandra. D'Argenville afirmă că l-a văzut la Paris, în magazinul unui negustor de opere de artă și bijuterii. Înainte de 1728 a fost achiziționat de al doilea Duce de Devonshire. În 1837, desenele au fost expuse într-o galerie a palatului acestei familii, la Chatsworth. Din 1957, *Liber Veritatis* se află la British Museum.

- 1637 Filip al IV-lea al Spaniei îi comandă șapte tablouri destinate decorării palatului Buen Retiro din Madrid, construit între 1631 și 1637 sub supravegherea Contelui — duce de Olivares și a consilierilor săi, printre care Velázquez. Lorrain pictează *Peisaj cu Magdalena penitentă*, *Peisaj cu anahoret* și *Peisaj cu ispitirea Sf. Antonie*, aflate la Prado. Cardinalul Guido Bentivoglio i-a arătat lui Urban al VIII-lea două lucrări ale lui Lorrain. Ele i-au plăcut atît de mult papei încît acesta i-a comandat pictorului patru tablouri. În 1637, Lorrain a executat «perechea» alcătuită din *Peisaj cu dans de țărani* (Colecția contelui de Yarborough) și *Port* (Colecția ducelui de Northumberland).

Ciclul de cca. 16 gravuri *Focuri de artificii*, reproduse în diverse *Relazioni* italiene și spaniole în legătură cu serbările din februarie 1637, desfășurate la Roma din inițiativa ambasadorului Spaniei în cinstea alegerii lui Ferdinand al III-lea al Germaniei ca Rege al Romanilor. Un volum legat în pergament alb și purtînd stema familiei Barberini — cele trei albine — a fost oferit lui Urban al VIII-lea: *Descripción de las fiestas que el Sr Marqués de Castel Rodrigo, embajador de Espana celebra en este corte a la nueva de la election de Ferdinando III de Austria, Rey de Romanos*. Hecha por Miguel Bermudez de Castro. En Roma, por Francisco Cabalo, 1637. Un interludiu baroc în clasicismul progresiv al lui Lorrain. În mod inexplicabil, între 1637 și 1651 el nu a mai executat nici o gravură.

- 1638 Pictează o *Furtună marină* pentru Paolo Giordano Orsini, duce de Bracciano (1591—1656), amator de artă și numismat. Deviza lui: *Contra ventos et undas* a sugerat, probabil, subiectul, extrem de rar tratat de Lorrain, frecvent, în schimb, în pictura flamandă și olandeză, de unde a fost introdus în Italia de Paul Brill. Tassi și cercul său, precum și Salvator Rosa, îl vor trata frecvent. Sandrart își amintește că Lorrain pictase o furtună marină într-una din frescele palatului Muti.

- 1639 Pictează al doilea grup de tablouri cerute de Curtea spaniolă. Patru picturi înalte alcătuiesc două perechi construite antonimic. Din punct de vedere iconografic, fiecare pereche opune un episod veterotestamentar desfășurat în peisaj, unei scene hagiografice, pictată în decor arhitectural. Prima pereche (viață — moarte) cuprinde *Moise salvat* și *Peisaj cu înmormîntarea Sf. Serapia*; a doua este alcătuită din: *Portul Ostiei cu îmbarcarea Sf. Paula* (triumful vocației ascetice asupra sentimentului familial) și *Peisaj cu Tobie și Îngerul* (atașamentul familial resimțit în credință). Toate aceste capodopere se află la Muzeul Prado din Madrid. Pictează pentru Urban al VIII-lea *Peisaj cu vedere spre Castel Gandolfo*, palatul de pe malul lacului Albano, achiziționat în 1626, transformat în 1629 de Carlo Maderna și elogiât de papă, proprietarul său, într-un frumos sonet din 1623. *Peisaj cu dans de țărani* și *Port* (probabil o «pereche» aflată la Luvru) ce se numără printre cele 21 de tablouri pe care Jean Le Nôtre, i le dăruiește lui Ludovic al XIV-lea în 1693. *Peisaj cu supliciul lui Marsias* (Moscova, Muzeul Pușkin).

Se naște Racine.

- 1640—1650 Pe parcursul acestui deceniu, stilul lui Claude Lorrain se orientează treptat spre o seninătate și o noblețe pe care o întreține influența peisajului lui Domenichino și, prin intermediul lui, a clasicismului lui Annibale Carracci. «Capriciile», «vederile», scenele de gen în gustul pictorilor de *bambocciate*, marinele în spirit flamand și peisajele pline de accidente pitorești sînt înlocuite cu vremea de peisaje ample, subtil echilibrate, în care în locul perspectivei în adîncime va precumpăni dispunerea ortogonală. Dimensiunile mai mari ale pînzelor îngăduie o articulare mai complexă a registrelor peisajului ce evocă tot mai statornic aspectele Campagnei romane în episoade cu subiect predominant mitologic și biblic.

- 1641 *Mor Rubens, Van Dyck și Domenico Zampieri (Domenichino).*

Peisaj cu îmbarcarea Sf. Ursula (Londra, National Gallery), *Peisaj cu satir dansînd și figuri* (Toledo, Ohio, Museum of Art).

- 1642 *Moare Guido Reni.*

Pictează unul din ultimele și cele mai sobre «capricii», *Peisaj cu păstori* (Colecția Ducelui de Wellington).

- 1643 9 august. Este ales membru în Congregazione dei Virtuosi. *Marină cu troienele incendiindu-și corăbiile* (New York, Metropolitan Museum); *Peisaj cu debarcarea Cleopatrei la Tars* (Luvru); *Peisaj cu Sf. Gheorghe* (Hartford, Wadsworth Atheneum), sugerat de o lucrare a lui Domenichino. Alcătuiește o «pereche» împreună cu *Îmbarcarea Sf. Ursula*.
- 1644 *Moare Urban al VIII-lea. Este înscăunat Inocențiu al X-lea.*
- Peisaj cu Eco și Narcis* (Londra, National Gallery), sugerat, poate, de fresca lui Domenichino de la Palazzo Farnese (1602); *Port cu Ulysse redînd-o pe Chriseis tatălui ei* (Luvru).
- 1645 Un nou *Peisaj cu supliciul lui Marsyas* (Colecția Contelui de Leicester); *Peisaj cu Apolo care păzește turmele lui Admet și cu Mercur care le fură* (Roma, Galleria Doria Pamphilj). Acesta din urmă a fost executat pentru principele Camilo Pamphilj, nepotul lui Inocențiu al X-lea, cardinal din 1644. El îi comandase lui Claude Lorrain cinci tablouri pentru decorarea unui *casino* construit dincolo de Porta San Pancrazio, între 1644 și 1647. Subiectul mai fusese tratat de Domenichino într-un ciclu de fresce din 1610 și într-un tablou aflat la Uffizi, atribuit lui Elsheimer sau lui Breemmergh.
- 1646 *Port cu Ulise părăsind insula Feacienilor* (Luvru). Constituie momentul de tranziție între «porturile» din 1640—1645, în care prim-planul aglomera un peisaj arheologic și «marinele» mult mai aerate dintre 1645—1650.
- 1647 O nouă *Marină cu răpirea Europei* (Utrecht, Central Museum). În 1771 aparținea lui Joshua Reynolds.
- 1648 *Moara și Port cu imbarcarea Reginei din Saba* (Londra, National Gallery). Legenda care însoțește desenul corespunzător din *Liber Veritatis* poate sugera o idee despre ortografia pictorului: «*Lareine de Saba va trouver Salomon*».

Mor Antoine și Louis le Nain.

- 1650 Se mută din Via Margutta, unde a locuit din 1627, la început împreună cu alți pictori, în Via Paolina (astăzi Via del Babuino), în fața bisericii Sant'Anastasio dei Greci, într-o casă pe care i-o închiriază pe viață Consiliul călugărilor minoriți de la Trinità dei Monti. O nouă *Marină cu imbarcarea Sf. Paula* (Épinal, Musée départemental des Vosges); *Marină cu debarcarea lui Eneas în Latium* (Colecția contelui de Random), *Vedere din Delfi cu o procesiune la templul lui Apolo* (Roma, Galleria Doria-Pamphilj) reprezintă o sinteză a clasicismului deceniului care s-a încheiat. Thomas Gainsborough a copiat-o într-un celebru desen. În acest moment de deplină maturitate, stilul său amintește vitalitatea și exuberanța lui Pietro da Cortona, a cărei influență se poate remarca în bogăția și forța desenului. «Nefiind condiționat, ca Poussin, de o tradiție franceză, spune Marcel Röthlisberger, Claude Lorrain a devenit cu adevărat un membru al școlii romane».
- 1651 *Capriccio pastoral cu Arcul lui Constantin* (Colecția Ducelui de Westminster); *Peisaj cu păstori* (aceeași colecție), construit printr-o succesiune de ample planuri orizontale ce amintește *Moise salvat din ape* de Domenichino.
- 1652 *Moare Georges de La Tour.*
- Peisaj cu Parnasul* (Edinburg, National Gallery of Scotland). Un motiv analog fusese tratat de Rafael și Poussin. Cea mai mare pînză a lui Claude Lorrain și prima dintr-un grup de capodopere de mare format, pictate între 1650 și 1670. Expresia monumentală corespunde unei viziuni eroice și grandioase în care culminează clasicismul lui.
- 1653 8 aprilie. Se naște Agnese, fica adoptivă a lui Claude Lorrain.
- 1654 24 noiembrie. «*Monsu Claudio dei paesi*» este desemnat prim rector al Academiei San Luca, grad inferior celui de «principe».
- Marină cu imbarcarea Sf. Paula* (Birmingham, City Museum and Art Gallery); *Peisaj cu Iacob, Laban și ficele lui* (Petworth House, National Trust). Lucrare de importanță capitală în evoluția stilului lui Lorrain. Turner a studiat tabloul în colecția din Petworth și s-a inspirat din el în *Apulia cîntîndu-l pe Apulius* (Tate Gallery, Londra). *Răpirea Europei* (gravură).
- 1655 *Peisaj cu Mercur și Battus* (Colecția Deder).
- 1656 *Marină cu Bacchus și Ariadna* (New York, Arnot Art Gallery). Epidemie de ciumă la Roma. Din recensămîntul făcut din ordinul Papei rezultă că Lorrain și Poussin locuiesc alături pe Via Paolina, Rione di Campo Marzo. Prietenia lor legendară, acreditată de D'Arpenville, este improbabilă. Ce-i drept, Sandrart își amintește că «la începutul sederii la Roma, Poussin ne întîlnea adesea pe noi, străinii, și venea întotdeauna cînd știa că sculptorul Du Quesnoy, Claude și cu mine ne vom întîlni, căci aveam obiceiul să ne împărtășim unul altuia proiectele...» Sandrart mai relatează o excursie făcută la Tivoli, la care ia parte și Van Laer. Toate acestea s-ar fi putut întîmpla pînă la 1635, data la care Sandrart părăsește Roma. Nu este exclus ca, în ciuda introversiunii lui, Lorrain să-l fi însoțit pe Poussin în plimbările pe Monte Pincio, unde acesta «își petrecea timpul în conversații docte și interesante cu prietenii» sau în Piazza di Spagna, «locul de întîlnire al străinilor», unde Poussin «era întotdeauna întovărit de prietenii lui» (Bellori). În legătură cu această prietenie, pe care circumstanțele par să o prezinte ca venind de la sine

(doi mari pictori francezi în exil voluntar la Roma și locuind pe aceeași stradă) abundă conjecturile, dar lipsesc probele concludente: Baldinucci nu amintește o asemenea relație; Bellori, care îl menționează pe Lorrain o singură dată, în 1672, ca *intagliatore* (gravor), într-un moment când faima sa de pictor era bine întemeiată, nu precizează dacă în suita lui Poussin era și Lorrain; scrisorile lui Poussin, extrem de bogate în informații, nu menționează niciodată numele lui Claude Lorrain; testamentul lui Lorrain nu cuprinde nici o prevedere referitoare la Poussin, cum ar fi fost de așteptat, în cazul unei prietenii reale, dat fiind felul în care Lorrain nu i-a uitat pe adevărații lui prieteni și sprijinitori. Prietenia lor a fost afirmată fără temei, pentru că aparențele o făceau nu doar plauzibilă, ci aproape fatală și pentru că punerea ei în chestiune ar fi apărut ca un paradox intolerabil. În sfârșit, poeticele lor se diferențiază clar exact în acea fază a evoluției stilului lor care ar fi determinat o convergență a gusturilor și viziunilor: clasicismul.

1657 *Peisaj cu Acis și Galateea* (Dresda, Gemäldegalerie). *Peisaj cu metamorfoza păstorului din Apulia* (Colecția ducelui de Sutherland). *Turmă în mers pe timp de furtună* (gravură).

1658 Gian Domenico Desiderii părăsește serviciul în casa lui Lorrain, care va locui de acum înainte cu fiica lui, Agnese.

1659 *Peisaj cu Estera intrând în palatul lui Asuerus* (Colecția Contelui de Leicester). Un mare tablou, de o importanță capitală, distrus în bună parte într-un incendiu. S-a păstrat, printr-un hazard simbolic, partea stângă (o treime), care reprezenta un peisaj cu copaci. Claude Lorrain îl considera capodopera lui (Baldinucci). Constituie o sinteză a compozițiilor pe teme biblice dintre 1645 și 1655 și a somptuoaselor arhitecturi din deceniul 1640—1650.

1660 *Moare Velázquez.*

Un nou *Peisaj cu Apolo care păzește turmele lui Admet și cu Mercur care le fură* (Londra, Colecția Wallace) pictat pentru Henric Van Halmale (1624—1676), decan al catedralei din Anvers și episcop de Ypres (din 1672). Acest important Mecena i-a comandat șase tablouri.

1660—1670 Ceea ce s-a numit *la grande manière* în evoluția stilului lui Lorrain continuă în acest deceniu printr-un contrapunct între austeritatea scenelor veterotestamentare și puritatea și farmecul intens al episoadelor mitologice și pastorale.

1661 *Peisaj cu pelerinii la Emaus* (Leningrad, Ermitaj).

1662 *Moare Pascal.*

Mercur îl adoarme pe Argus (gravură).

1663 Claude Lorrain se îmbolnăvește grav. La 28 februarie își dictează testamentul notarului apostolic. La această dată locuiește cu el nepotul său Jean Gellée. În ultimii ani va suferi tot mai mult de gută, care îl va sili, în pofida asiduității lui proverbiale și a elaborării extrem de lente, să lucreze uneori numai trei ore pe zi. Unul din cei trei martori care au semnat testamentul era Dominique Barrière din Marsilia, care a gravat numeroase compoziții ale lui Lorrain.

Peisaj cu fuga în Egipt (Colecția Thyssen-Bornemisza), executat pentru principele Lorenzo Onofrio Colonna (1637—1689), mare conetabil al regatului de Neapole, vice-rege al regatului de Anjou, soțul Mariei Mancini, nepoata lui Mazarin. Principele Colonna, care i-a comandat zece tablouri, este, după regele Spaniei, cel mai important Mecena al pictorului. *Peisaj cu tatăl lui Psyché aducând sacrificii la templul lui Apolo* (Anglessey Abbey, National Trust). La Galeria Farnese, Rafael pictase un faimos ciclu de fresce inspirate de legenda lui Psyché. Este primul exemplu important al clasicismului senin și auster din ultima perioadă. *Păstorul de capre* (gravură).

1664 *Moare Zurbarán.*

Peisaj cu Psyche și palatul lui Amor (Colecția Loyd) atestă influența peisajului lui Annibale Carracci. Prin ordinul său arhitectonic, « palatul » amintește atât de « casino » Doria Pamphilj cât și de primul proiect pentru Luvru al lui Bernini. Semnalat de Baldinucci, tabloul a fost descris de Keats (1818) și de mulți după aceea, devenind celebru în romantism cu titlul « Psyché și palatul fermecat ». *Moise și mărăcinișul arzând* (*Le buisson ardent*) (Colecția Ducelui de Sutherland), pictat pentru abatele Ludovic d'Anglure de Bourlemont (1627—1697), agentul lui Colbert la Roma pentru probleme de artă pînă în 1672, episcop de Bordeaux din 1680. Îi comandă pictorului cinci lucrări și îl pune în contact cu numeroși amatori de artă francezi.

1665 *Moare Poussin.*

Marină cu Apolo și Sibila din Cumae. Operă monumentală care asociază o perspectivă exactă asupra insulei Capri cu templul Sibilei de la Tivoli.

1666 *Moare Guercino.*

Charles Errard îl convinge pe Colbert să înființeze o academie franceză la Roma. Astfel ia naștere *Académie Royale de peinture et sculpture*, la care sosesc primii 12 studenți. Errard va fi directorul ei pînă în 1683.

- Peisaj cu Erminia și păstorii* (Colecția contelui de Leicester). Cea mai frumoasă pastorală din ultima perioadă.
- 1668 *Peisaj cu Avraam alungându-i pe Agar și Ismail* (München, Alte Pinakothek). Compoziție ortogonală, proprie perioadei 1660--1670. *Peisaj cu Agar și îngerul* (în același loc). Dramatismul contrastelor de lumină anunță un anumit patos caracteristic sfârșitului perioadei de maturitate a pictorului.

Moare Inocențiu al X-lea. Este înscăunat Clement al IX-lea.

- 1669 La 1 ianuarie, pictorul este menționat în documentele Academiei San Luca drept *Monso Claudio Gelé curatore dei Forastieri*. *Peisaj cu nimfa Egeria* (Napoli, Galleria Nazionale di Lorrain). Acest patetism atinge acum o intensitate unică în întreaga creație a lui legiat. *Peisaj cu figuri dansând* (Leningrad, Ermitaj), ultima versiune a unui subiect privilegiat.

- 1670 *Moare Clement al IX-lea. Este înscăunat Clement al X-lea.*

La 25 iunie adaugă un codicil testamentului său. Între 1670 și 1680, nepotul său Joseph Gellée sosește la Roma.

- 1672 *Marină cu Eneas la Delos* (Londra, National Gallery). Primul din cele șase mari tablouri cu subiecte virgiliene caracteristice climatului solemn și straniu al operelor ultimului deceniu, bîntuit de nostalgia unui univers fabulos, inaccesibil memoriei. Primele desene preparatorii ale acestor tablouri dovedesc că orientarea gustului său spre Virgiliu datează din jurul lui 1669. Pînă atunci, sursele literare predilecte fuseseră Ovidiu, Apuleius și Tasso. *Vedere de pe țarm cu Eneas vinînd* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts). Climat patetic ce amintește *peisajul cu nimfa Egeria*.

- 1673 *Marină cu Perseu și originea coralului* (Colecția Contelui de Leicester) Ultima și cea mai frumoasă versiune a arcului «natural». Poussin tratase subiectul într-un desen din 1620. *Vedere din Delfi cu o procesiune* (Chicago, Art Institute).

- 1675 Contribuie cu o sumă de bani la sărbătorirea patronului Academiei San Luca. *Peisaj cu debarcarea lui Enea în Latium* (Anglessey Abbey, National Trust). Capodoperă a ultimei perioade.

- 1676 *Moare Clement al X-lea. Este înscăunat Inocențiu al XI-lea.*

Vedere din Cartagina cu Didona, Eneas și suita lor plecînd la vînătoare (Hamburg, Kunsthalle).

- 1677 *Peisaj cu călătoria lui Iacob* (Williamstown, Clark Art Institute).

- 1679 *Peisaj cu Apolo și Mercur* (pierdut), inspirat de imnul homeric către Hermes. S-a păstrat doar desenul din *Liber Veritatis*.

- 1680 *Parnasul cu Minerva vizitînd Muzele* (Jacksonville, Florida, Cummer Gallery of Art).

- 1682 *Peisaj cu Ascanio străpungînd cerbul Silviei* (Oxford, Ashmolean Museum) (pereche) cu *Vedere din Cartagina*. Ultima operă a artistului. «Ea asociază marea finețe a detaliilor cu o structură fermă, întemeiată nu doar pe grupul compact de coloane din stînga și curbele colinelor, dar și pe complexitatea și rigoarea proporțiilor» (Marcel Rôthlisberger).

La 13 februarie adaugă un al doilea codicil testamentului său, iar la 22 noiembrie un al treilea. Moare la 23 noiembrie. Este înmormîntat, conform dorinței sale, în biserica de la Trinità dei Monti a Fraților Minoriti. Lespdea funerară a fost distrusă în 1798, cînd biserica a fost devastată de trupele Republicii franceze. În iulie 1840, la propunerea lui Thiers, resturile pictorului au fost aduse la biserica națională San Luigi dei Francesi din Roma, unde a fost înălțat un monument modest, executat de Lemoyne. Piedestalul, care susține o alegorie a Picturii, poartă inscripția: «Națiunea franceză nu-și uită fiii celebri nici cînd au murit în străinătate».

Joachim von Sandrart: «Era un om cumsecade, excesiv de drept, căruia nu-i plăceau ceremoniile și foarte demn în relațiile cu cei mari. Era foarte îndatoritor și dădea cu dragă inimă sfaturi tinerilor pictori care i se adresau. Trăia foarte retras, căuta în exercițiul artei lui singura plăcere și era fericit de fiecare dată cînd întâlnea pe cineva cu care să se poată întreține.»

Filippo Baldinucci: «Pe eminentul pictor de peisaje, perspective și marine, Claude Gellée cerul îl hărăzise să se bucure de un loc unic printre ceilalți pictori avînd geniul lui».

Dezallier D'Argenville: «Claude le Lorrain era un om simplu, cu moravuri curate, care îndrăgea liniștea și dădea cu dragă inimă sfaturi despre arta sa celor care i le cereau».

Există cîteva portrete ale lui Claude Lorrain. Un autoportret este reprodus în *Liber Veritatis*, după gravura lui Sandrart. La Accademia di San Luca se păstrează un portret anonim, probabil cel pe care pictorul îl lăsa prin testament Academiei, împreună cu suma de zece scuzi. Un alt portret anonim, păstrat la Musée de Beaux-Arts din Tours, poartă, într-un

cartuș, inscripția: «*Claudio Gellé pittore lorenese* (1682)», dar reprezintă un tînar, ceea ce îndreptățește presupunerea că, dacă îl reprezintă cu adevărat pe Lorrain, este copia unui portret făcut cu cel puțin patru decenii în urmă.

- 1777 *Liber Veritatis, or A Collection of Prints*, gravuri de Richard Earlom, editate de Boydell and C., Cheapside, 3 vol. Primele două reproduc cele 200 de desene ale albumului aflat atunci la Chatsworth în colecția Ducelui de Devonshire. În al treilea sînt gravate desenele aflate în diverse colecții engleze. Mark Pattison (1884) a constatat în urma unui studiu

atent că Earlom a modificat fără scrupule desenele originale pentru a înlesni operația de gravare.

- 1837 Negustorul Smith redactează primul catalog « raisonné » al operei lui Claude Lorrain.
- 1857 În acest an mai dura încă procesul în legătură cu succesiunea pictorului.
- 1892 Auguste Rodin înalță într-o piață din Nancy un monument în memoria lui Claude Lorrain — *Les Chevaux du Soleil*.
- 1959 Michael Kitson și Marcel Röthlisberger stabilesc cronologia desenelor din *Liber Veritatis*.
- 1961 M. Röthlisberger întocmește catalogul picturilor.
- 1968 Tot el întocmește catalogul desenelor lui Claude Lorrain.

Expoziții:

- 1925 *Le paysage français de Poussin à Corot*, Paris, Petit Palais.
- 1934 *Les artistes français en Italie*, Paris, Musée des Arts Décoratifs.
- 1934 *Les Peintres de la réalité*, Paris, Orangerie.
- 1937 *Chefs-d'œuvre de l'art français*, Paris, Palais National des Arts.
- 1956 *Il Seicento europeo*, Roma, Palazzo delle Esposizioni.
- 1958 *Le XVII-e siècle français*, Paris, Petit Palais.
- 1962 *L'ideale classico*, Bologna.
- 1964 *Claude Lorrain und die Meister der römischen Landschaft im 17. Jahrhundert*, Viena, Albertina.
Animal Studies from Nature by Claude Lorrain, New York, Leiferheld Gallery.
- 1969 *Claude Lorrain*, Newcastle, Laing Art Gallery — Londra, Hayward Gallery.

BIBLIOGRAFIE MINIMĂ

- Marcel RÖTHLISBERGER, *Claude Lorrain. The Paintings*, Yale University Press, New Haven, 1961, 2 vol.
- Tout l'œuvre peint de Claude Lorrain*. Introduction et catalogue raisonné par Marcel Röthlisberger, assisté de Doretta Cecchi, Flammarion, Paris, 1977.
- Marcel RÖTHLISBERGER, *Claude Lorrain. The Drawings*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968, 2 vol.
- Joachim von SANDRART, *Teutsche Academie*, Nürnberg, 1675.
- Filippo BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Florența, 1681—1728.
- Antoine Joseph Dezallier D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, vol. II, 1745.
- Mrs. Mark PATTISON (Lady Dilke), *Claude Lorrain. Sa vie et ses œuvres d'après des documents inédits*, Librairie de l'art, Paris, 1884 (reproduce, în anexe, biografiile scrise de Sandrart, în versiunea latină a lui Christian RHODIUS, *Academia nobilissimae artis picturae*, Nürnberg, 1638, pars prima, cap. XI și Baldinucci).
- Émile MICHEL, *Études sur l'histoire de l'art*, Hachette, Paris, 1895.
- Raymond BOUYER, *Claude Lorrain*, Henri Laurens, Paris, 1905.
- Roger FRY, *Claude* (1907), in *Vision and Design*, Penguin Books, Londra, 1938.
- Walter FRIEDLAENDER, *Claude Lorrain*, Paul Cassirer, Berlin, 1921.
- Pierre COURTHION, *Claude Gellée dit le Lorrain*, Librairie Floury, Paris, 1932.
- Jacob HESS, *Agostino Tassi, der Lehrer des Claude Lorrain*, München, 1935.
- Heinrich WEIZSÄCKER, *Adam Elsheimer*, Berlin, 1936.
- Antohny BLUNT, *Nicolas Poussin*, Phaidon Press Ltd., Londra — Bollingen Series, New York, 1967.
- Actes du Coloque International Nicolas Poussin*, Paris, 19—21 septembrie 1958, Éditions du C.N.R.C., Paris, 1960, 2 vol. (sub direcția lui André Chastel).
- Walter FRIEDLAENDER, *Nicolas Poussin*, Cercle d'art, Paris, 1965.
- Kurt GERSTENBERGER, *Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollendung in Rom*, Halle, 1923.
- Denis MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, Warburg Institute, Londra, 1947.
- T. VALLERY-RADOT, *Le dessin français au XVII^e siècle*, Lausanne, 1953.
- Elisabeth WHEELER MANWARING, *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study Chiefly of the influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste, 1700—1800* (1925), Londra, 1965.
- Ch. HUSSEY, *The Picturesque*, Londra — New York, 1927.
- L'Œuvre de Pascal*, texte établi et annoté par Jacques Chevalier, Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1936.
- Georg SIMMEL, *Philosophie der Landschaft*, in *Brücke und Tür*, Stuttgart, 1957.
- François PAULHAN, *L'esthétique du paysage*, Paris, 1913.
- Oswald SPENGLER, *Le déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, NRF, Gallimard, 1931.
- Paul VALÉRY, *Cahiers*, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson, Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, 1973, vol. II, 1974.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. PEISAJ CU JUDECATA LUI PARIS
1633
ulei pe pânză, 99×124,5 cm
Bowhill, Colecția ducelui de Buccleuch și Queensberry
2. PEISAJ CU PĂSTORI
1630
ulei pe pânză, 62×89 cm
New York, Colecția Manning
3. PORTUL OSTIA CU ÎMBARCAREA SFINTEI PAULA
1639
ulei pe pânză, 211×145 cm
Madrid, Muzeul Prado
4. PEISAJ CU TEMPLUL SIBILEI LA TIVOLI
1630—1635
ulei pe pânză, 37×52 cm
Melbourne, National Gallery of Victoria
5. CAMPO VACCINO
înainte de 1636
ulei pe pânză, 53×72 cm
Paris, Muzeul Luvru
6. PEISAJ CU FUGA ÎN EGIPT
cca. 1631
ulei pe cupru, 24,5×30,8 cm
Belvoir Castle, Colecția ducelui de Rutland
7. PEISAJ CU TOBIE ȘI ÎNGERUL
1639
ulei pe pânză, 211×145 cm
Madrid, Muzeul Prado
8. PEISAJ CU ANAHORET
1637
ulei pe pânză, 158×237 cm
Madrid, Muzeul Prado
9. PORT
1637
ulei pe pânză, 74×99 cm
Alnwick Castle, Colecția ducelui de Northumberland
10. MARINĂ CU HELIADE
cca. 1635
ulei pe pânză, 125,5×175,5 cm
Köln, Wallraf-Richartz Museum
11. PEISAJ CU SATIR DANSÎND, detaliu
1641
ulei pe pânză, 99,5×133 cm
Toledo, Ohio, Museum of Art
12. MARINĂ
1674
ulei pe pânză, 66×96 cm
München, Alte Pinakothek
13. MARINĂ CU TROIENELE CARE INCENDIAZĂ CORĂBIILE, detaliu
1643
ulei pe pânză, 105×152 cm
New York, Metropolitan Museum of Art
14. PEISAJ CU DANS DE ȚĂRANI
1640
ulei pe pânză, 118×148,5 cm
Woburn Abbey, Colecția ducelui de Bedford
15. PEISAJ CU SFÎNTUL GHEORGHE
1643
ulei pe pânză, 112×149,5 cm
Hartford, Wadsworth Atheneum
16. PEISAJ CU SFÎNTUL GHEORGHE
detaliu
17. PEISAJ CU PĂSTORI
1644
ulei pe pânză, 96,5×123,1 cm
Ottawa, National Gallery of Canada
18. PEISAJ CU SUPLICIUL LUI MARSIAS
1645
ulei pe pânză, 120,5×158 cm
Holkham Hall, Colecția contelui de Leicester
19. PEISAJ CU DANS DE ȚĂRANI
1639
ulei pe pânză, 103×135 cm
Paris, Muzeul Luvru
20. PEISAJ CU DEBARCAREA CLEOPATREI LA TARS
1643
ulei pe pânză, 117×147,5 cm
Paris, Muzeul Luvru
21. MARINĂ CU RĂPIREA EUROPEI
1647
ulei pe pânză, 93×118 cm
Utrecht, Central Museum
22. PEISAJ CU JUDECATA LUI PARIS
detaliu
1645
ulei pe pânză, 112,3×149,5 cm
Washington, National Gallery
23. PORT CU ULISE CARE O REDĂ PE CRISEIS TATĂLUI EI
1644
ulei pe pânză, 119×150 cm
Paris, Muzeul Luvru
24. PEISAJ CU NIMFA EGERIA PLÎNGÎNDU-L PE NUMA
1669
ulei pe pânză, 155×199 cm
Neapole, Gallerie Nazionali di Capodimonte
25. PORT CU ÎMBARCAREA REGINEI DIN SABA
1648
ulei pe pânză, 148,6×193,7 cm
Londra, National Gallery
26. PORT CU ÎMBARCAREA REGINEI DIN SABA, detaliu
27. PEISAJ CU APOLO PĂZIND TURMELE LUI ADMET ȘI CU MERCUR CARE LE FURĂ
1654
ulei pe pânză, 74×98 cm
Holkham Hall, Colecția contelui de Leicester

28. VEDERE DIN DELFI CU O PROCESIUNE
1650
ulei pe pânză, 150×200 cm
Roma, Galleria Doria Pamphilj
29. MARINĂ CU BACHUS ȘI ARIADNA
1656
ulei pe pânză, 77,5×103 cm
Elmira, New York, Arnot Art Gallery
30. PEISAJ CU IACOB, LABAN ȘI FIICELE LUI, detaliu
1654
ulei pe pânză, 143,5×251,5 cm
Petworth House, National Trust
31. PEISAJ CU IACOB, LABAN ȘI FIICELE LUI, detaliu
32. PEISAJ CU PSYCHÉ ȘI PALATUL LUI AMOR
1664
ulei pe pânză, 87×153 cm
Wantage, Colecția Loyd
33. PEISAJ CU TATĂL LUI PSYCHÉ ADUCÎND SACRIFICII LA TEMPLUL LUI APOLO
1663
ulei pe pânză, 174×220 cm
Anglessy Abbey, National Trust
34. PEISAJ CU PARNASUL, detaliu
1652
ulei pe pânză, 186×290 cm
Edinburgh, National Gallery of Scotland
35. PEISAJ CU PARNASUL, detaliu
36. MARINĂ CU APOLO ȘI SIBILA DIN CUMAE
1665
ulei pe pânză, 100×134 cm
Colecție particulară
37. MARINĂ CU APOLO ȘI SIBILA DIN CUMAE, detaliu
38. PEISAJ CU ACIS ȘI GALATEEA
1657
ulei pe pânză, 100×135 cm
Dresda, Gemäldegalerie
39. PEISAJ CU EZECHIEL PLÎNGÎND PE RUINELE TYRULUI, detaliu
1667
ulei pe pânză, 114,5×159 cm
Mertoun, Colecția ducelui de Sutherland
40. PEISAJ CU EZECHIEL PLÎNGÎND PE RUINELE TYRULUI
41. PEISAJ CU ERMINIA ȘI PĂSTORII
1666
ulei pe pânză, 92,5×137 cm
Holkham Hall, Colecția contelui de Leicester
42. PEISAJ CU AVRAAM ALUNGÎNDU-I PE AGAR ȘI PE ISMAIL
1668
ulei pe pânză, 106,5×140,5 cm
München, Alte Pinakothek
43. MARINĂ CU PERSEU ȘI ORIGINEA CORALULUI
1673
ulei pe pânză, 100×127 cm
Holkham Hall, Colecția contelui de Leicester
44. PEISAJ CU DEBARCAREA LUI ENEA ÎN LĂTIUM, detaliu
1675
ulei pe pânză, 175×224 cm
Anglessy Abbey, National Trust
45. PEISAJ CU DEBARCAREA LUI ENEA ÎN LĂTIUM, detaliu
46. PEISAJ CU PĂSTORI
1677
ulei pe pânză, 57,2×82,2 cm
Fort Worth, Kimbell Art Museum
47. PEISAJ CU FIGURI DANSÎND
1648
ulei pe pânză, 150×200 cm
Roma, Galleria Doria Pamphilj
48. PEISAJ CU FIGURI DANSÎND detaliu
49. PARNASUL CU MINERVA VIZITÎND MUZELE
1680
ulei pe pânză, 145×193 cm
Jacksonville, Florida, Cummer Gallery of Art
50. PEISAJ CU SATIRI ȘI NIMFE DANSÎND
1646
ulei pe pânză, 95×120 cm
Tokyo, Muzeul Național de artă occidentală
51. VEDERE DE PE COASTĂ
1639
ulei pe pânză, 78,1×101 cm
Cincinnati, Art Museum
52. PEISAJ CU METAMORFOZA PĂSTORULUI DIN APULIA, detaliu
1657
ulei pe pânză, 100×132 cm
Mertoun, Colecția ducelui de Sutherland
53. MARINĂ CU ENEA LA DELOS
1672
ulei pe pânză, 99,7×134 cm
Londra, National Gallery
54. MARINĂ CU ENEA LA DELOS detaliu
55. VEDERE DIN CARTAGINA CU DIDONA, ENEA ȘI SUITA LOR PLECÎND LA VÎNĂTOARE
1676
ulei pe pânză, 120×149,2 cm
Hamburg, Kunsthalle

REPRODUCERI

1. Peisa) cu Judecata lui Paris



2. Peisaj cu păstori



3. Portul Ostia cu imbarcarea Sfintei Paula



4. Deșeu cu templul Sibinei la Tivoli



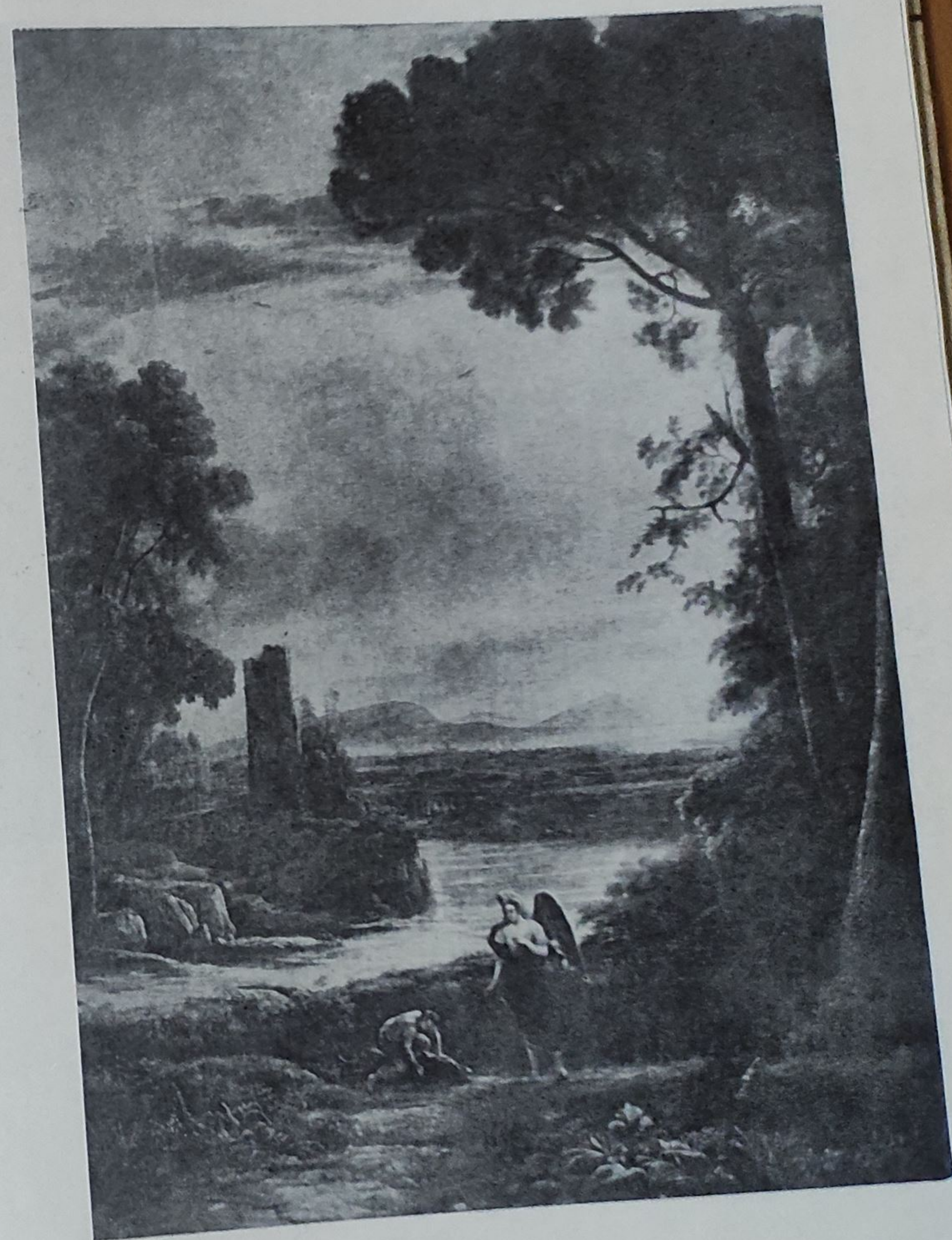
5. Campo Vaccino



6. Peisaj cu fuga în Egipt



7. Peisaj cu Tobie și Îngerul

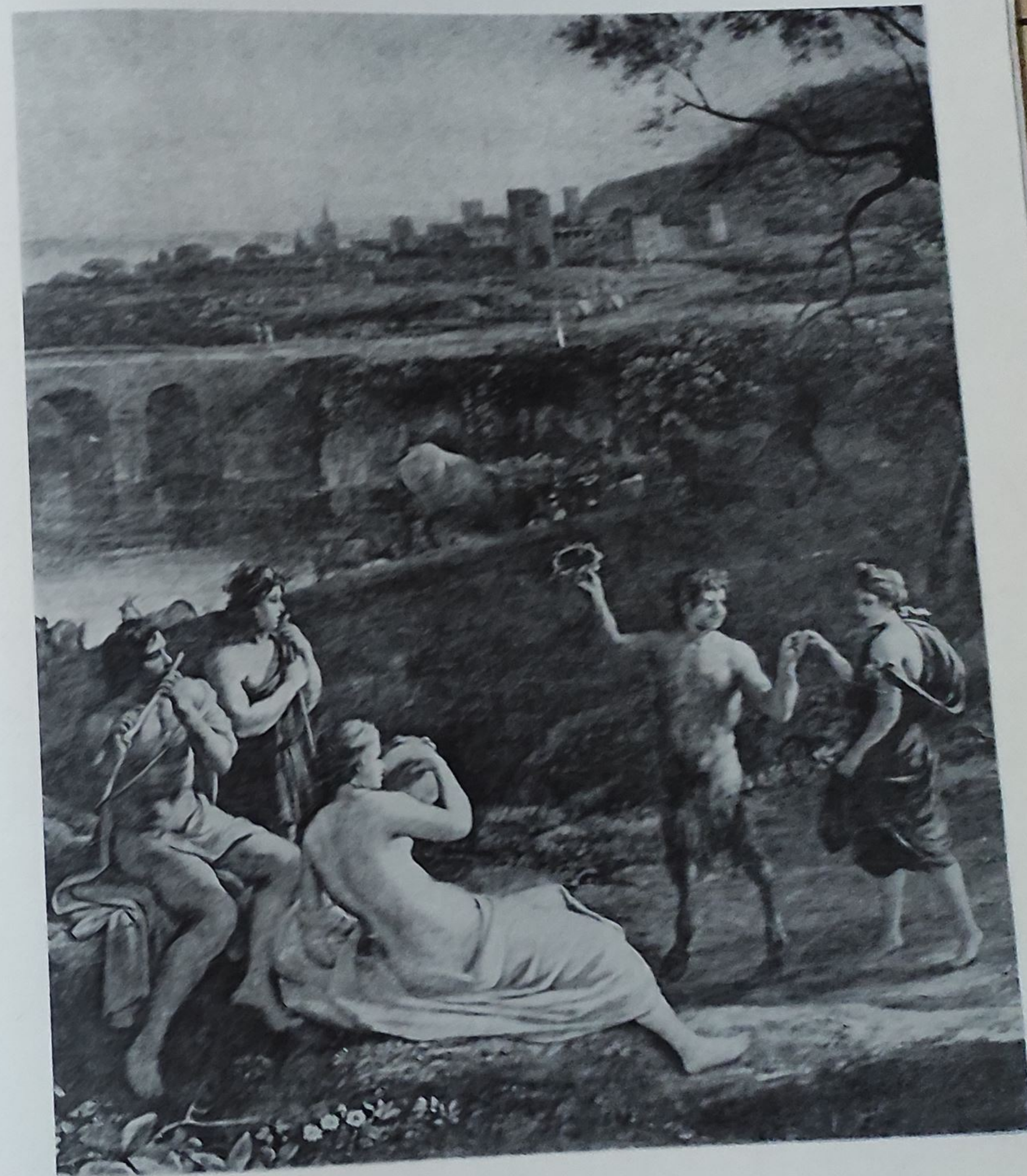


8. Peisaj cu anahoret



9. Port









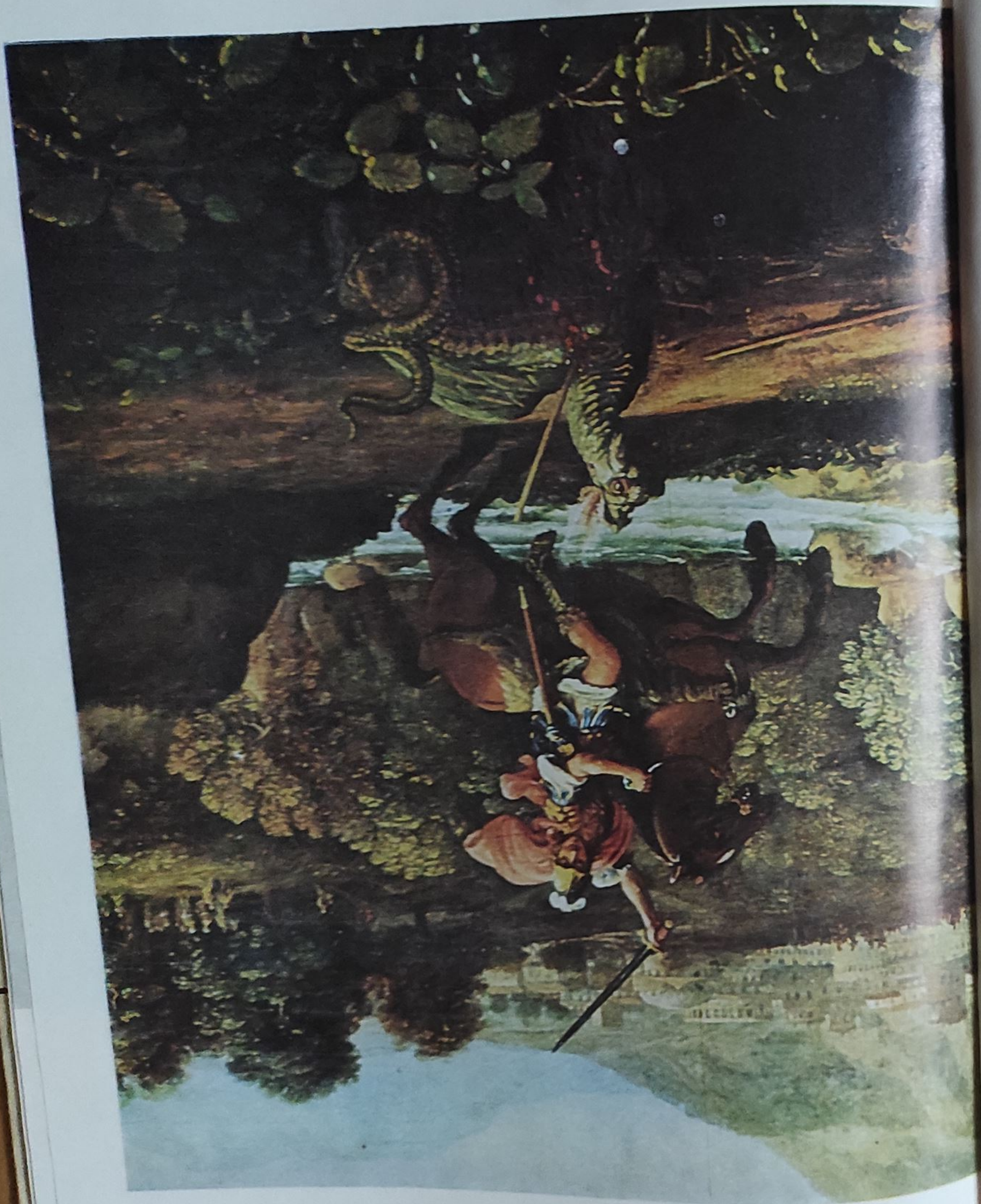
13. Marina cu troienele care incendiază corăbiile, *detail*

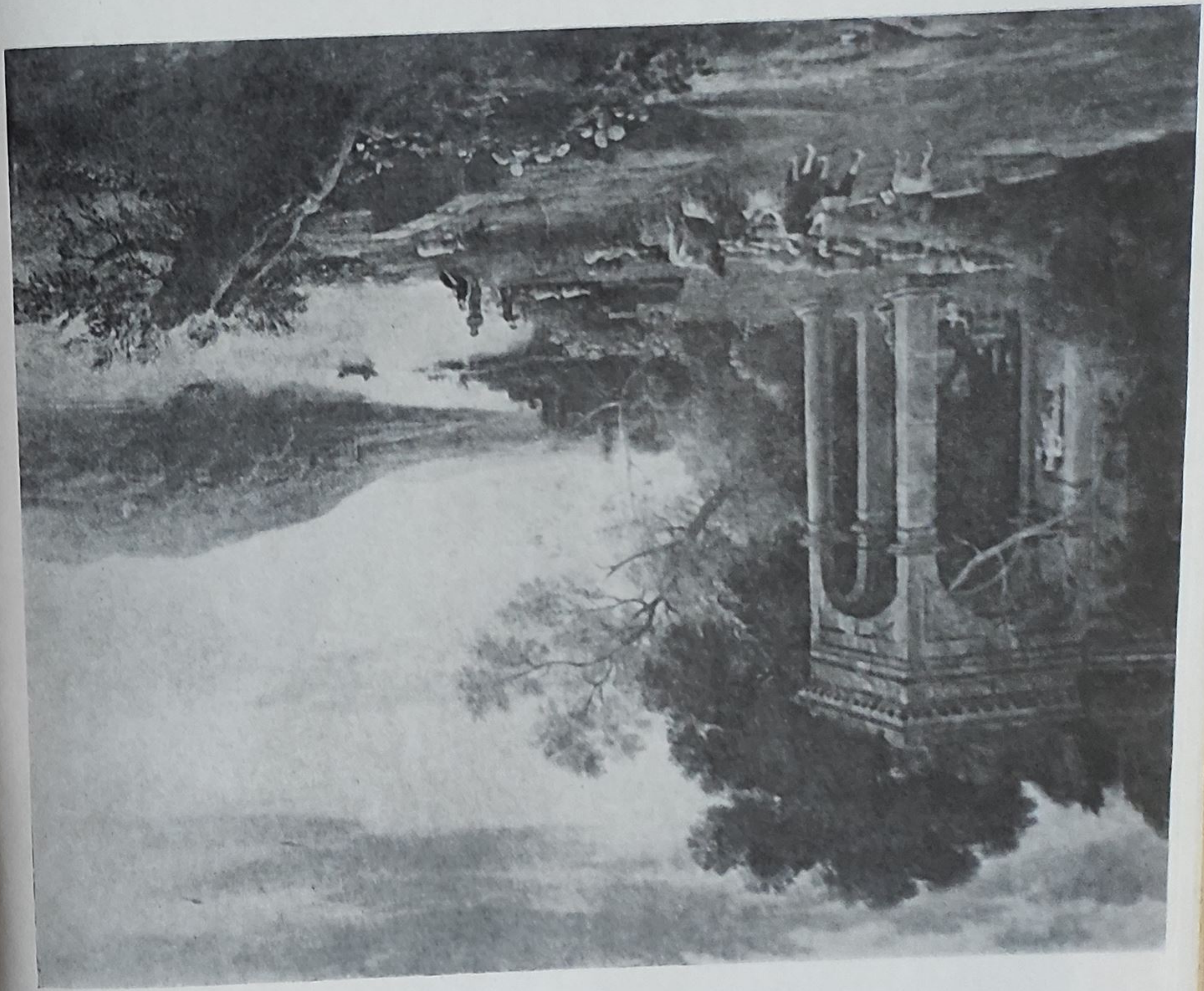


14. Peisaj cu dans de țărani



15. Petru cu Sf. Gheorghe
16. Petru cu Sf. Gheorghe, detaliu

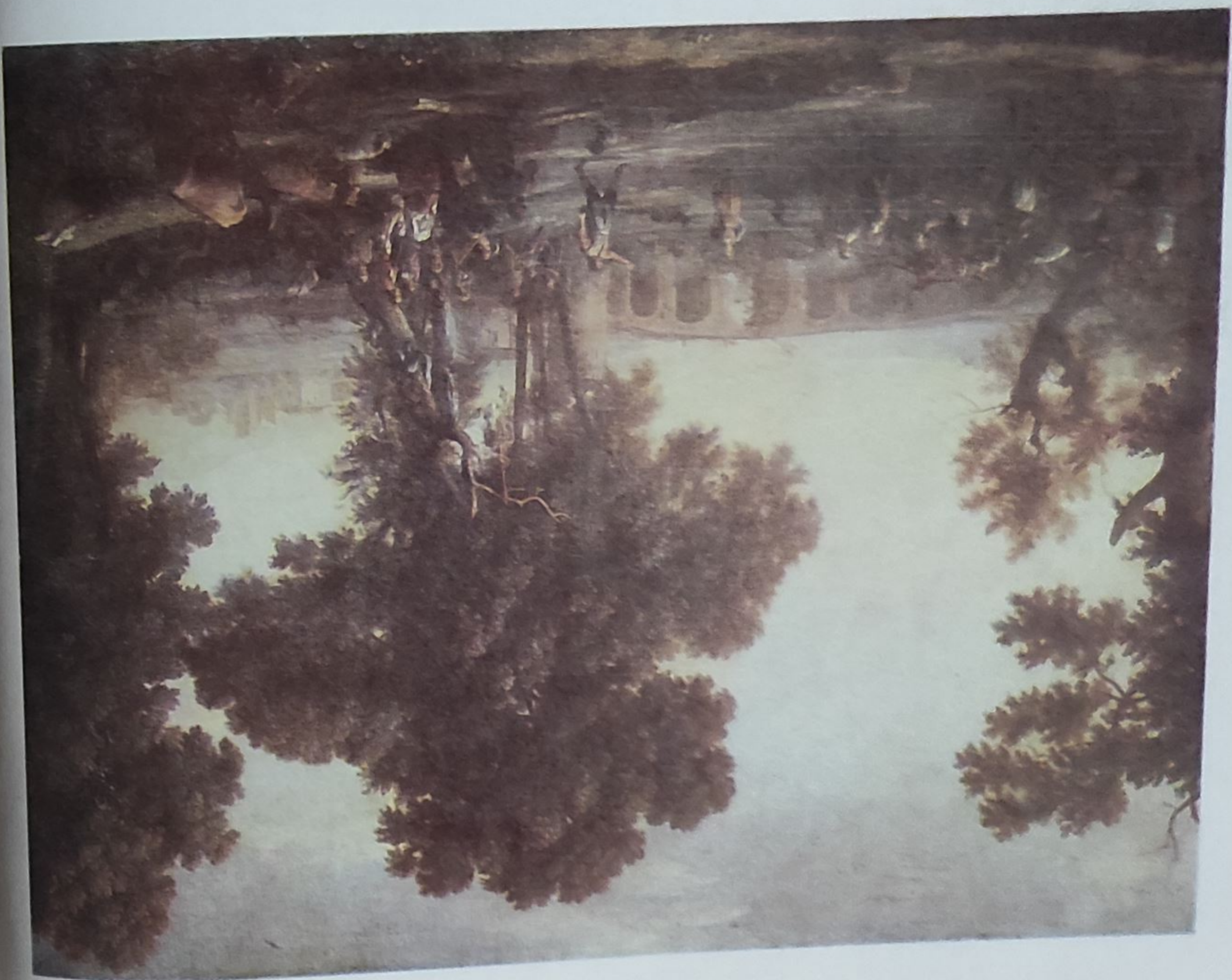




17. Petșaj cu păstori



18. Petșaj cu suplicul lui Marsias

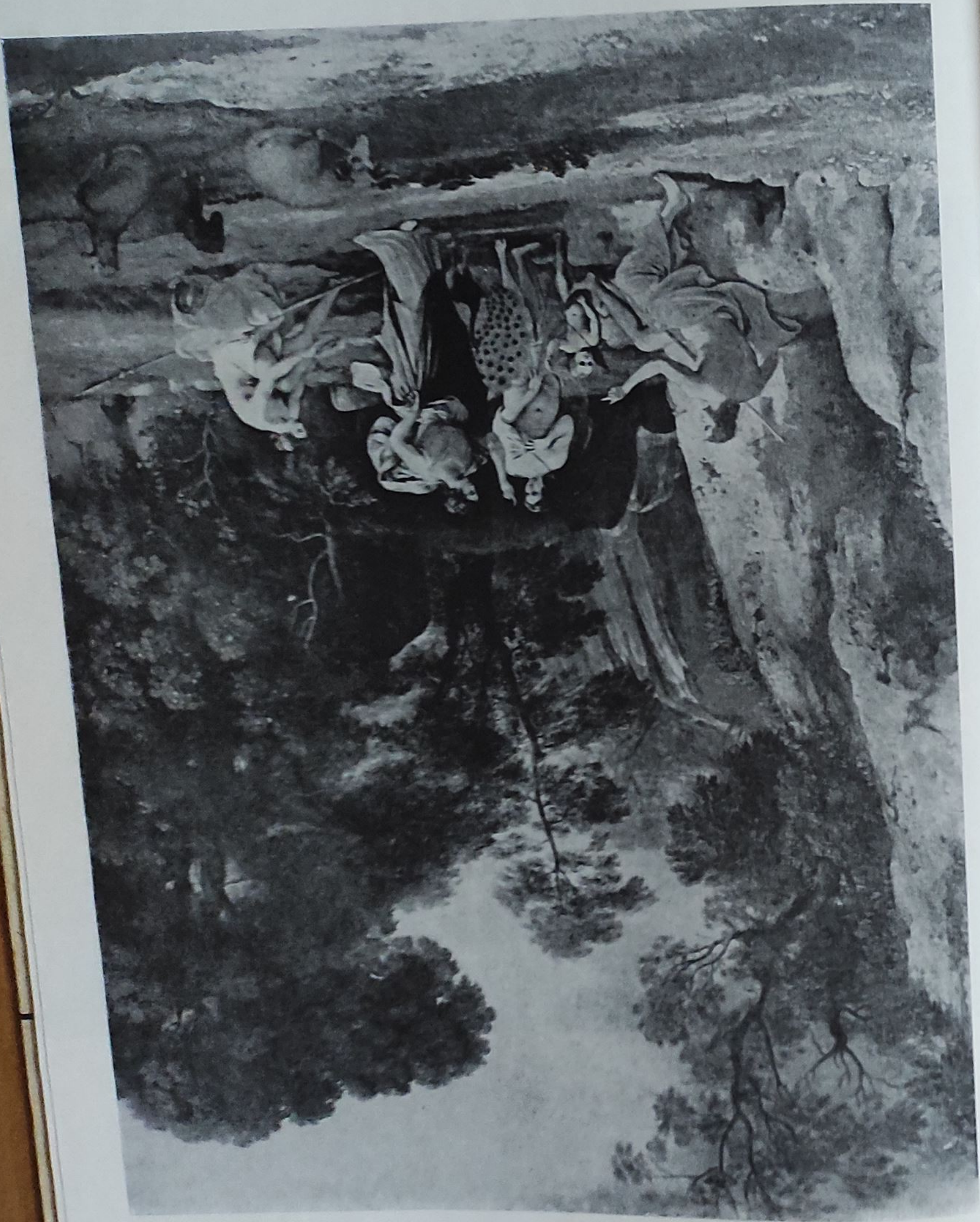


19. Paysage avec des paysans



20. Paysage avec le débarquement de Cléopâtre à Tars

21. Marini cu răpitorii Europei
22. Petru cu Judecata lui Paris, detaliu



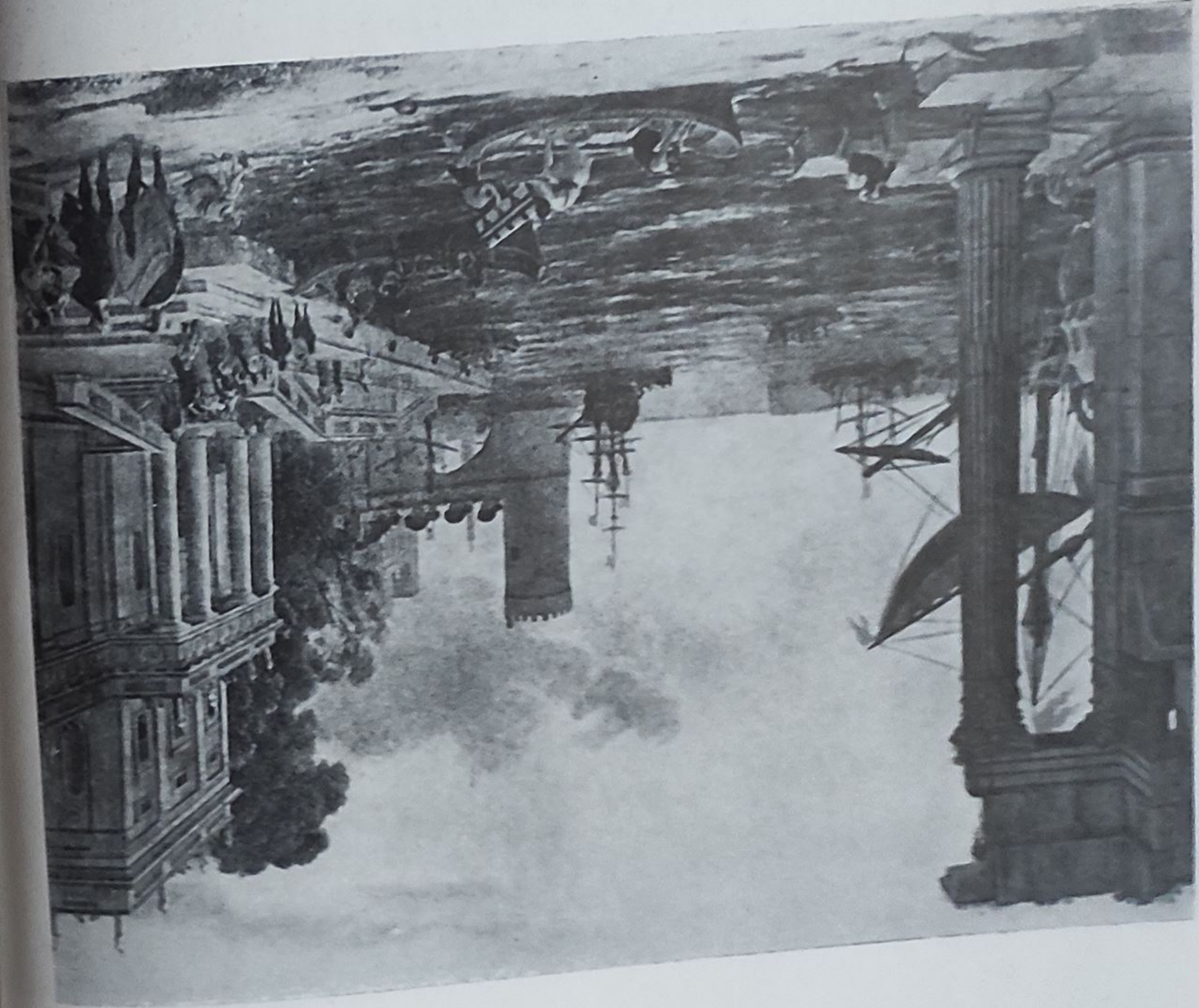
25. Pasa cu Lirio care o rola pe Cissia satul ei



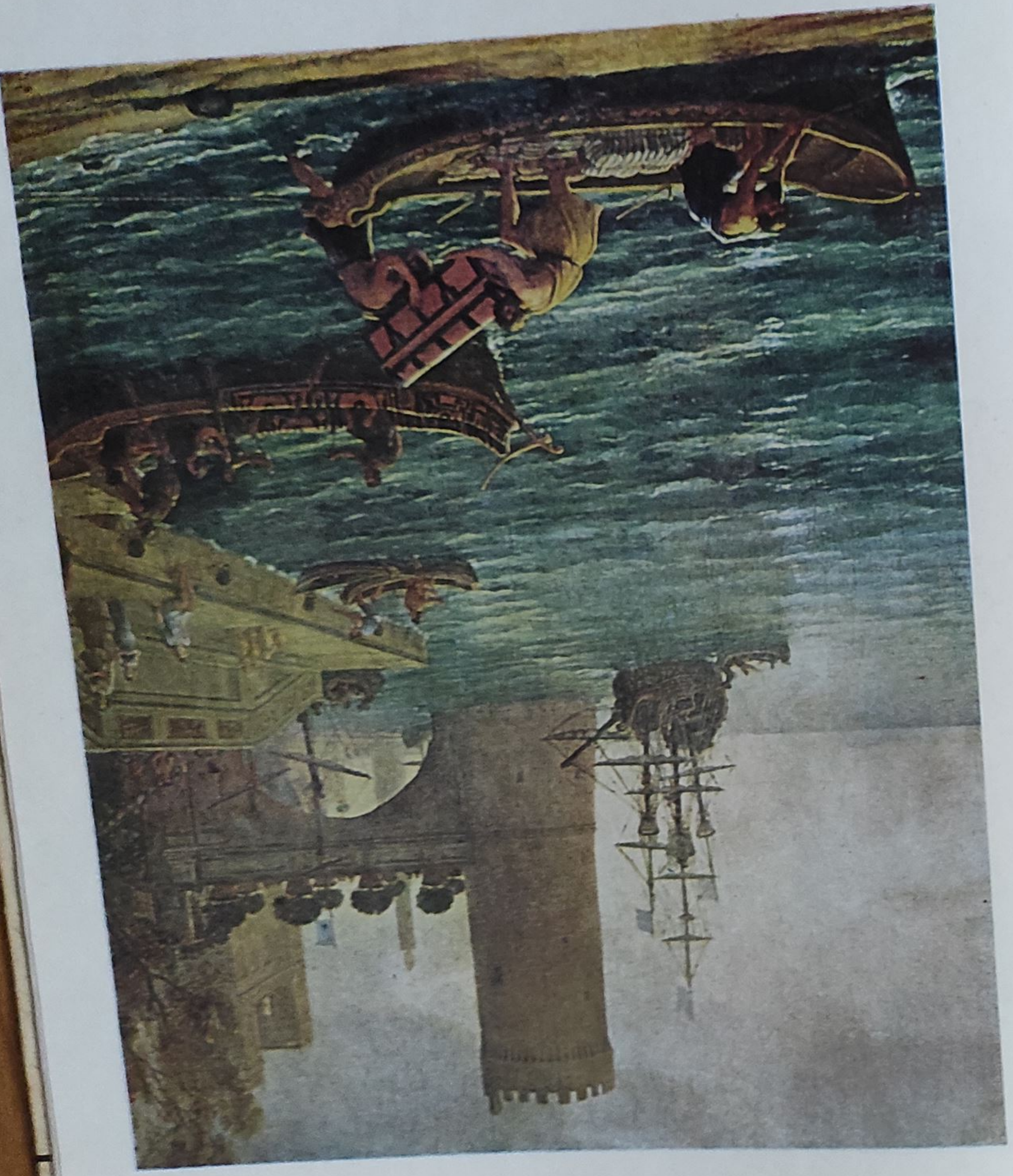
24. Ietisa) cu nimfa Igeria plingindu-l pe Numa



25. Port cu imbarcarea regelui din Saba



26. Port cu imbarcarea regelui din Saba, detaliu





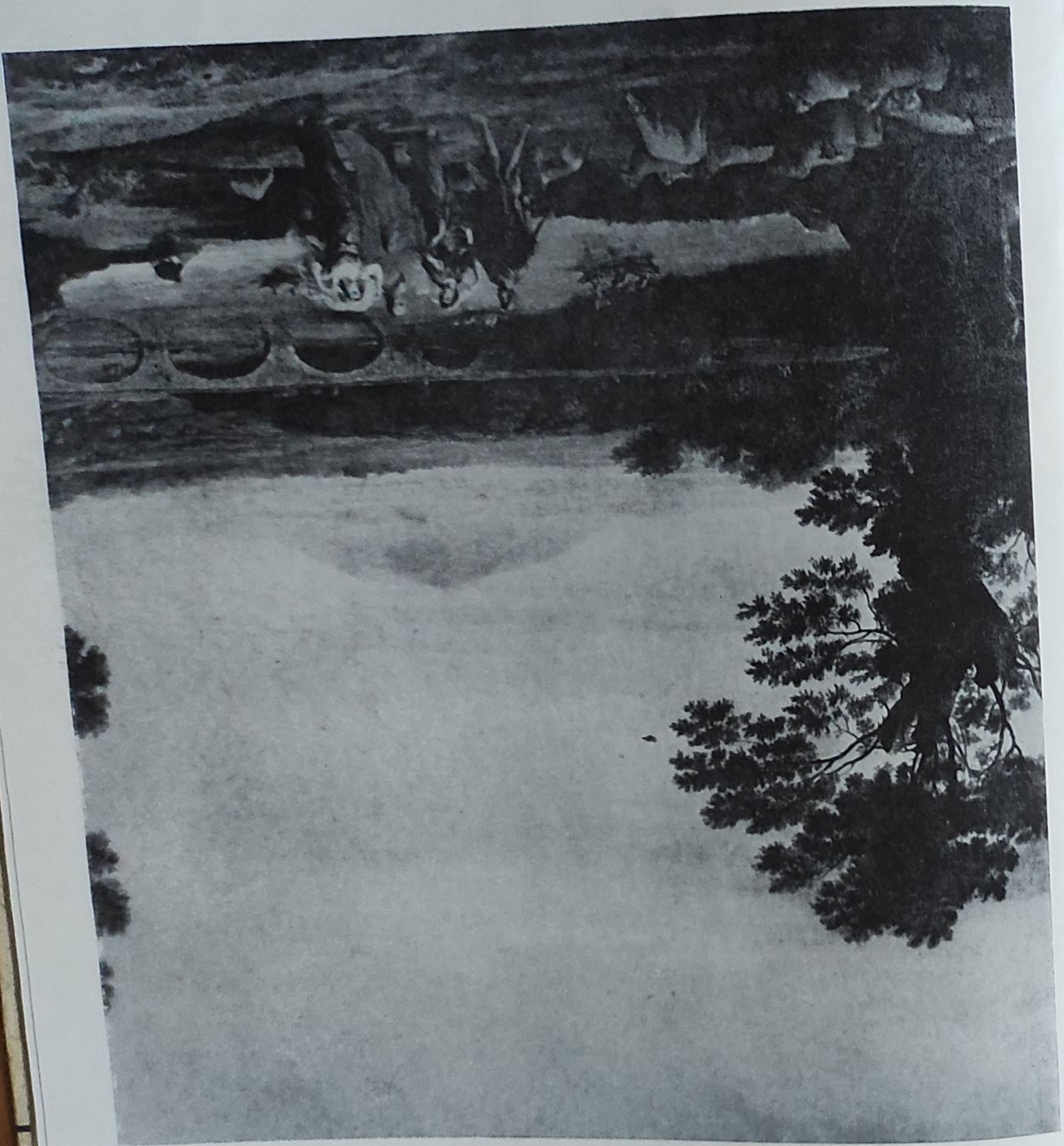
27. Peisaj cu Apolo păzind turnele lui Admet și cu Mercur care le fură



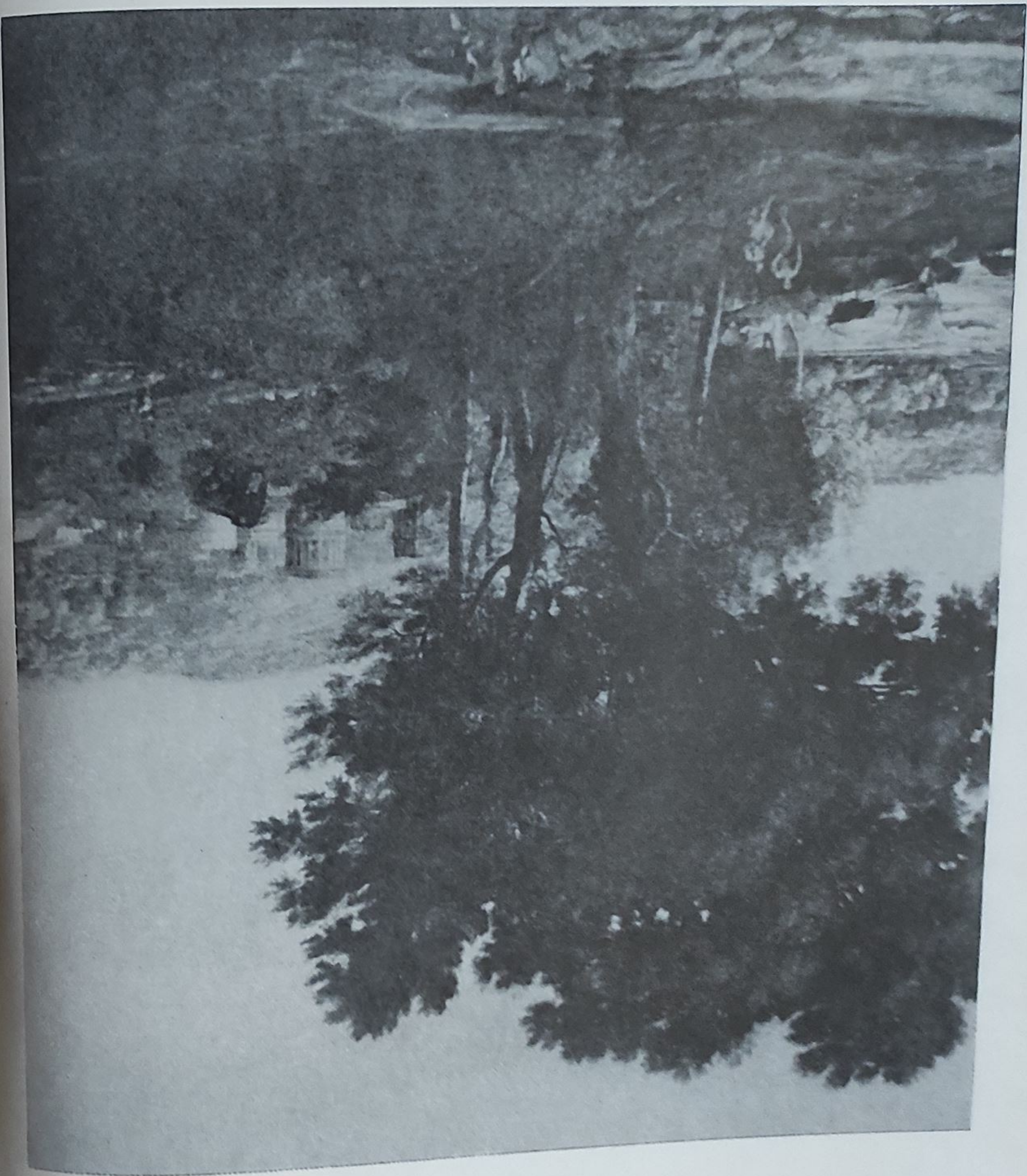
28. Vedere din Delfi cu o procesiune



29. Martină cu Bachus și Ariadna



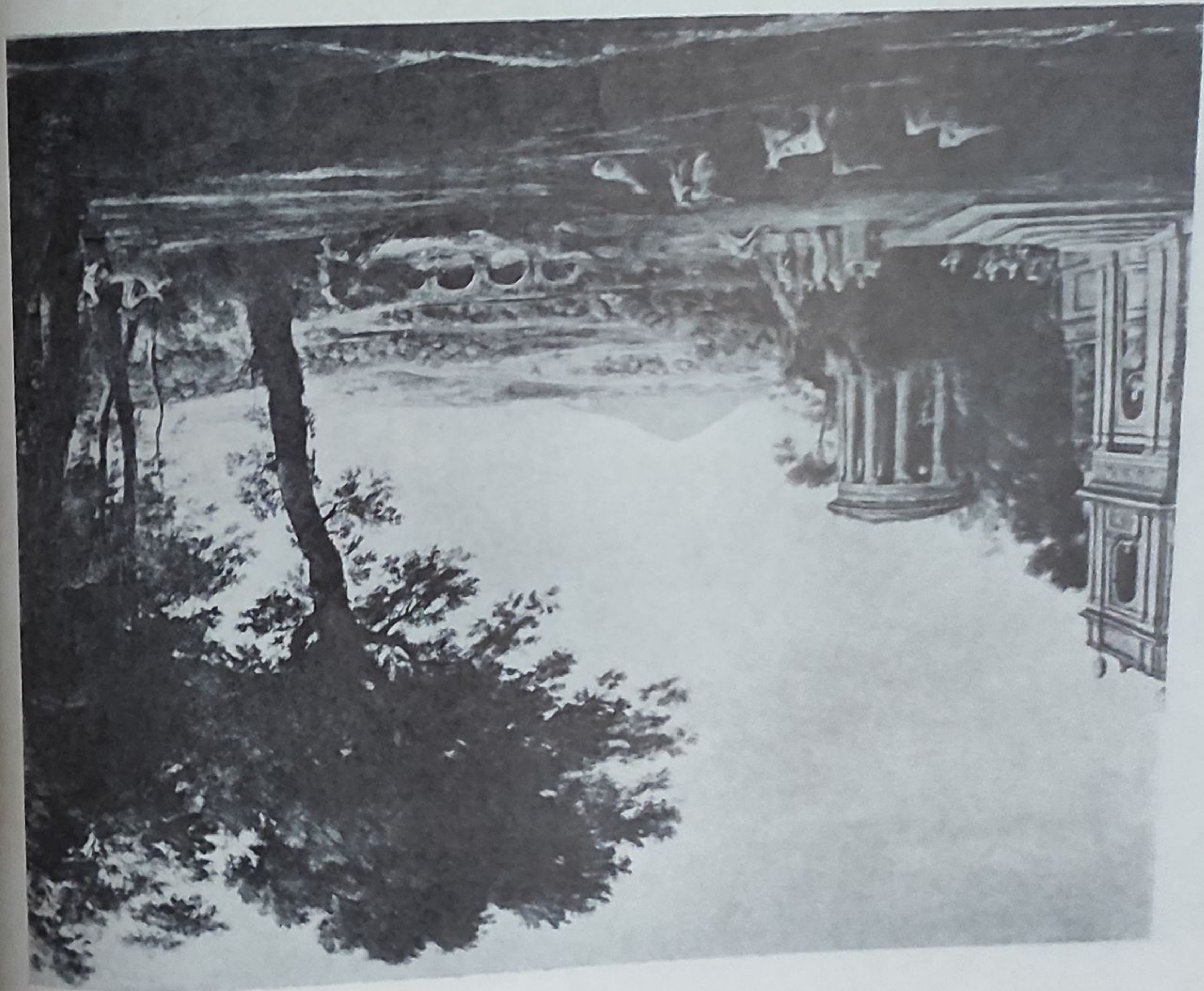
30. Petru cu Iacob, Laban și fiicele lui, detaliu



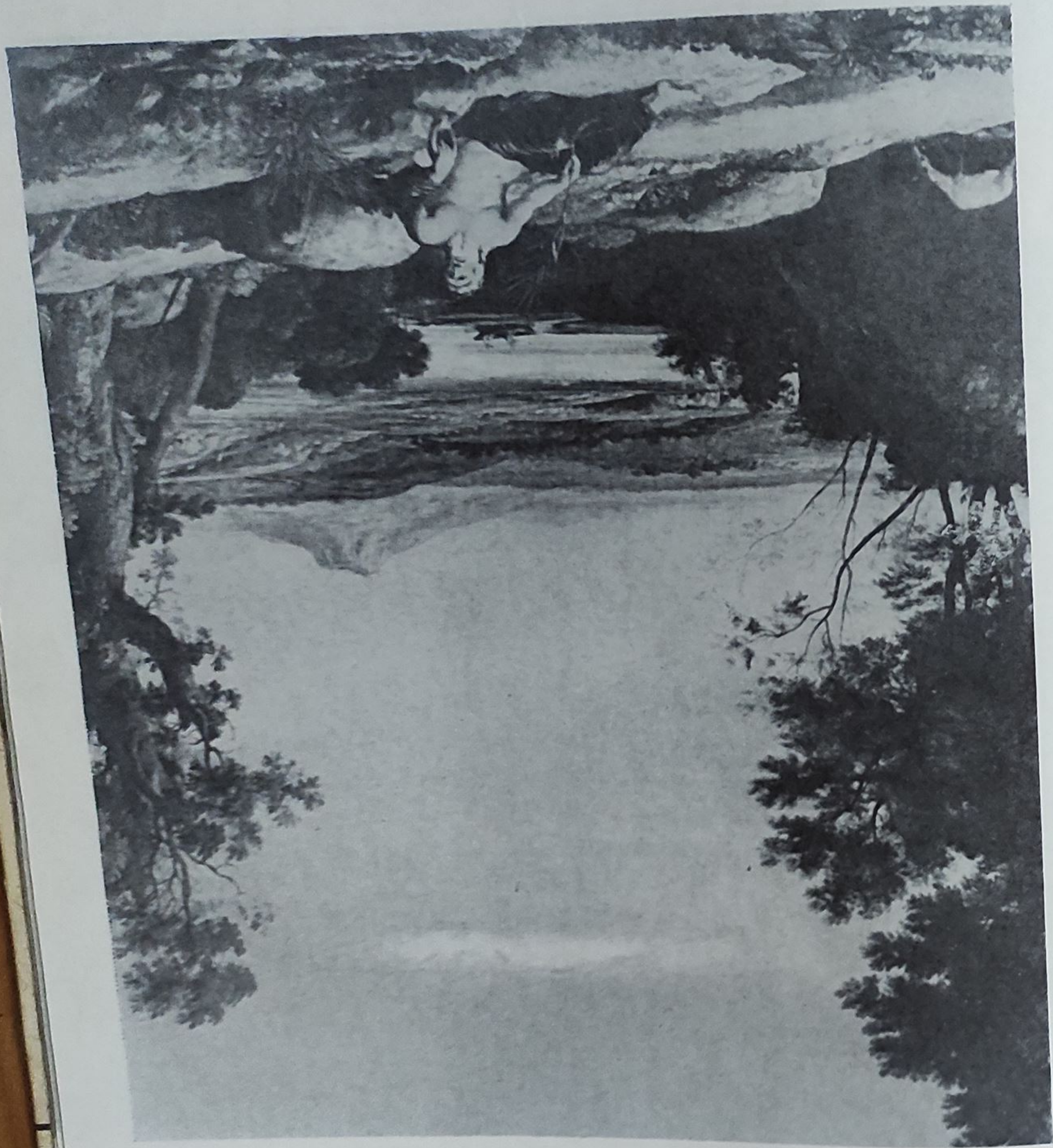
31. Peisaj cu Iacob, Laban și fiicele lui, *detaliu*



32. Peisaj cu Psyché și palatul lui Amor



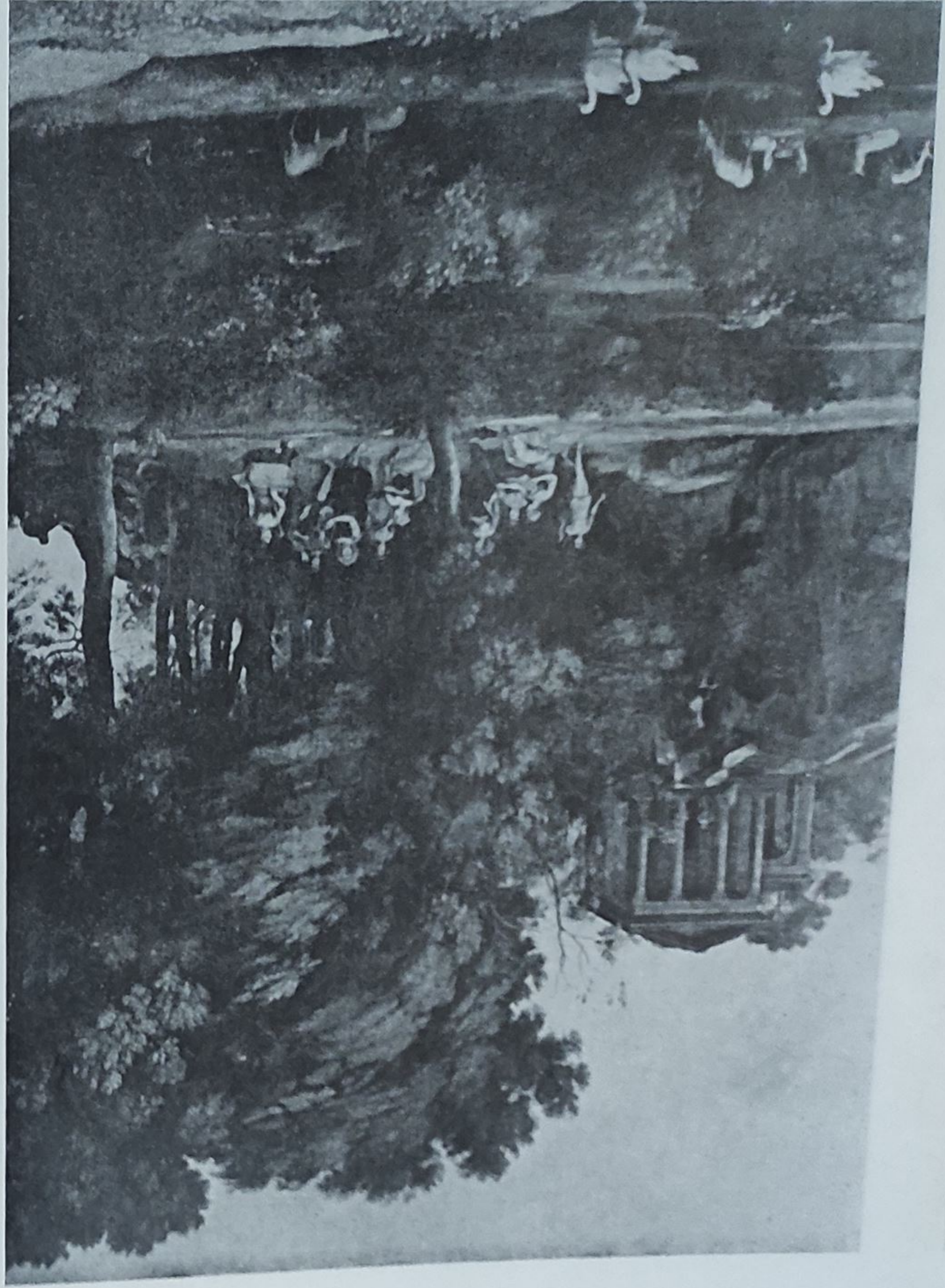
33. Peisaj cu ruini la Psyché aducând sacrificiu la templul lui Apolo



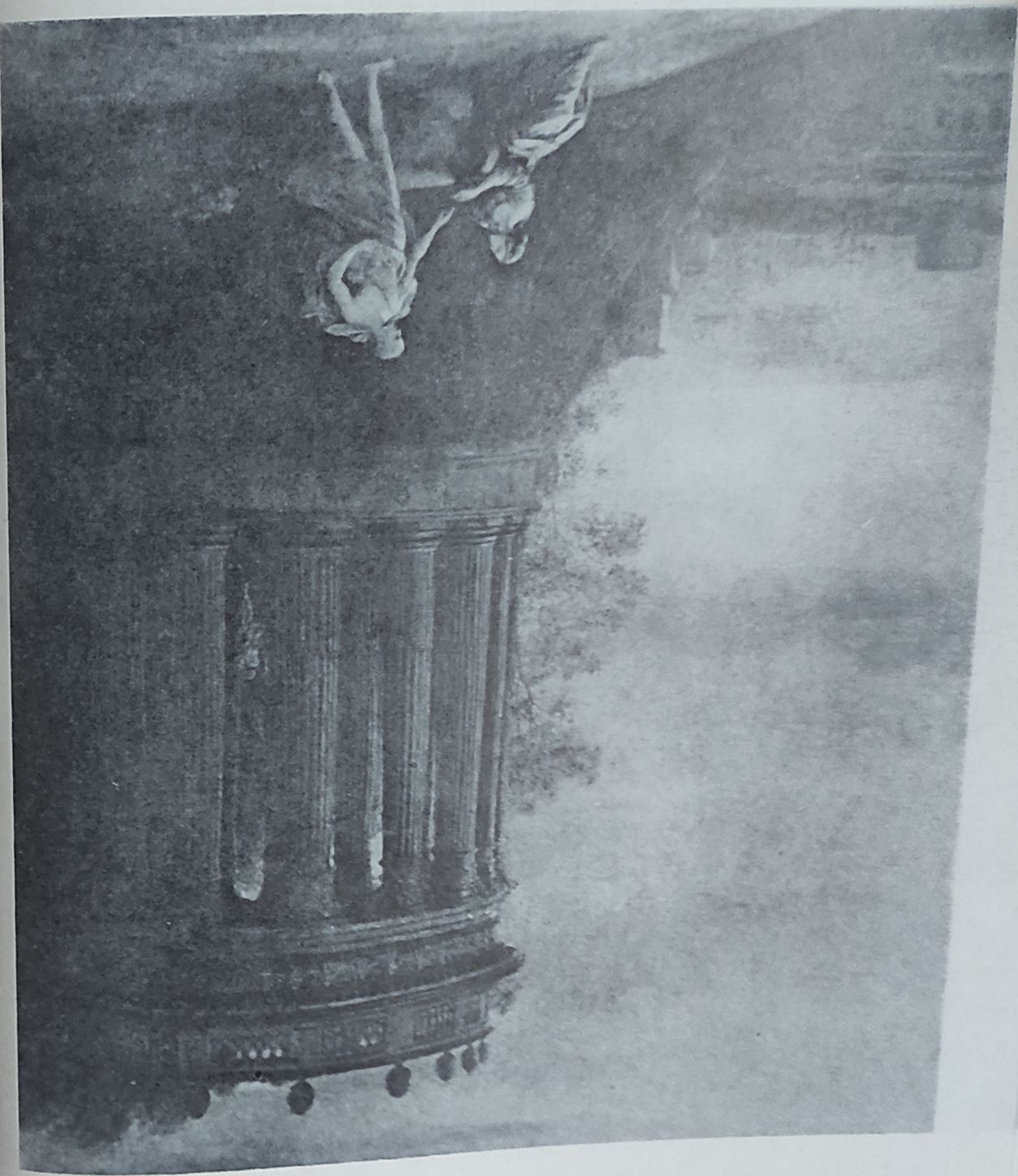
34. Peisaj cu Parnasul, *detaliu*



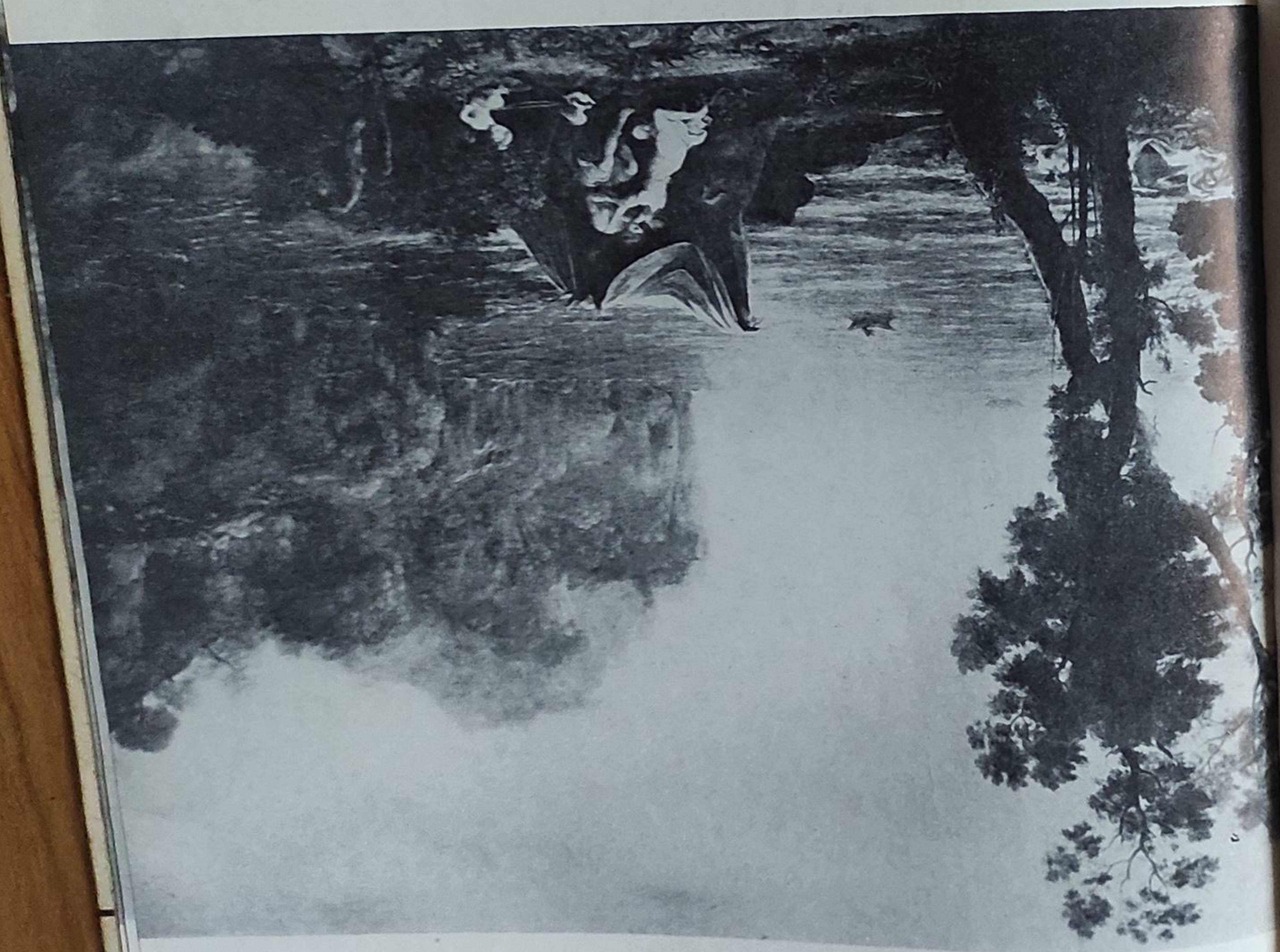
36. Martina cu Apolo și Sibila din Cumae



35. Pisaj cu Parnasul, de J. J. J.



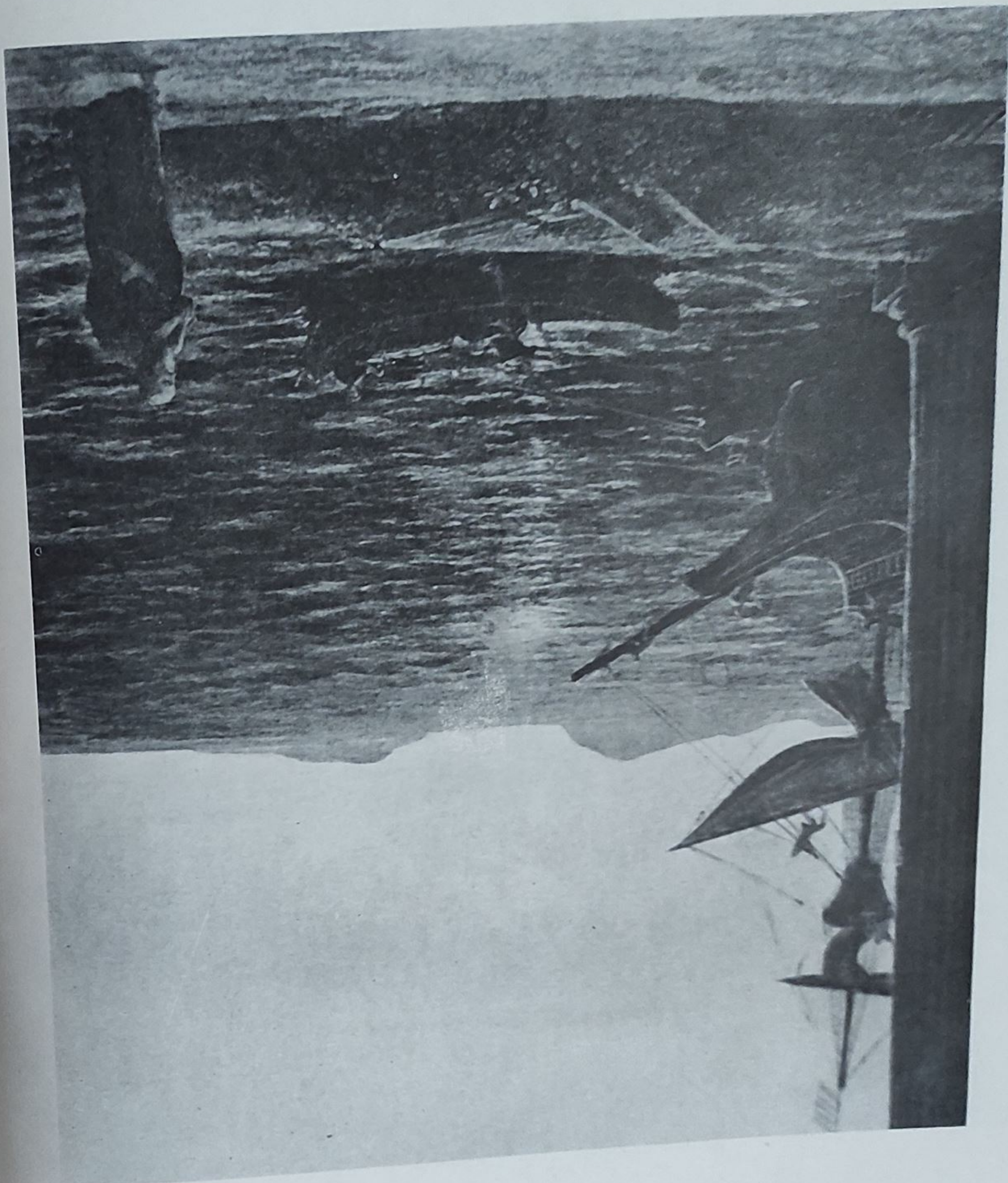
37. Martini cu Apolo și Sibila din Comac, *detaliu*



38. Petru cu Actis și Galatea

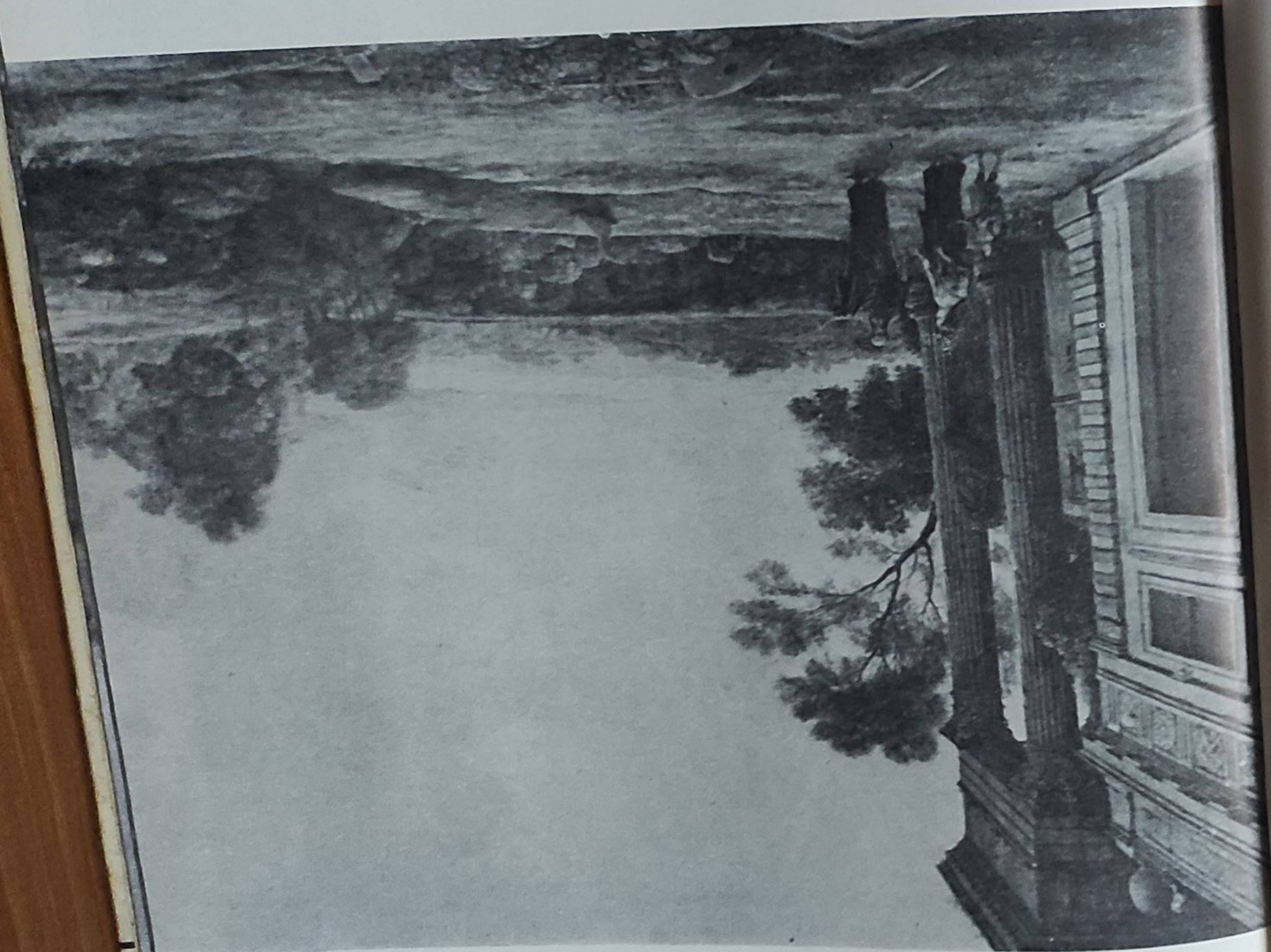


40. Petrucci cu Ezechiel plîngînd pe ruinele Tyrului

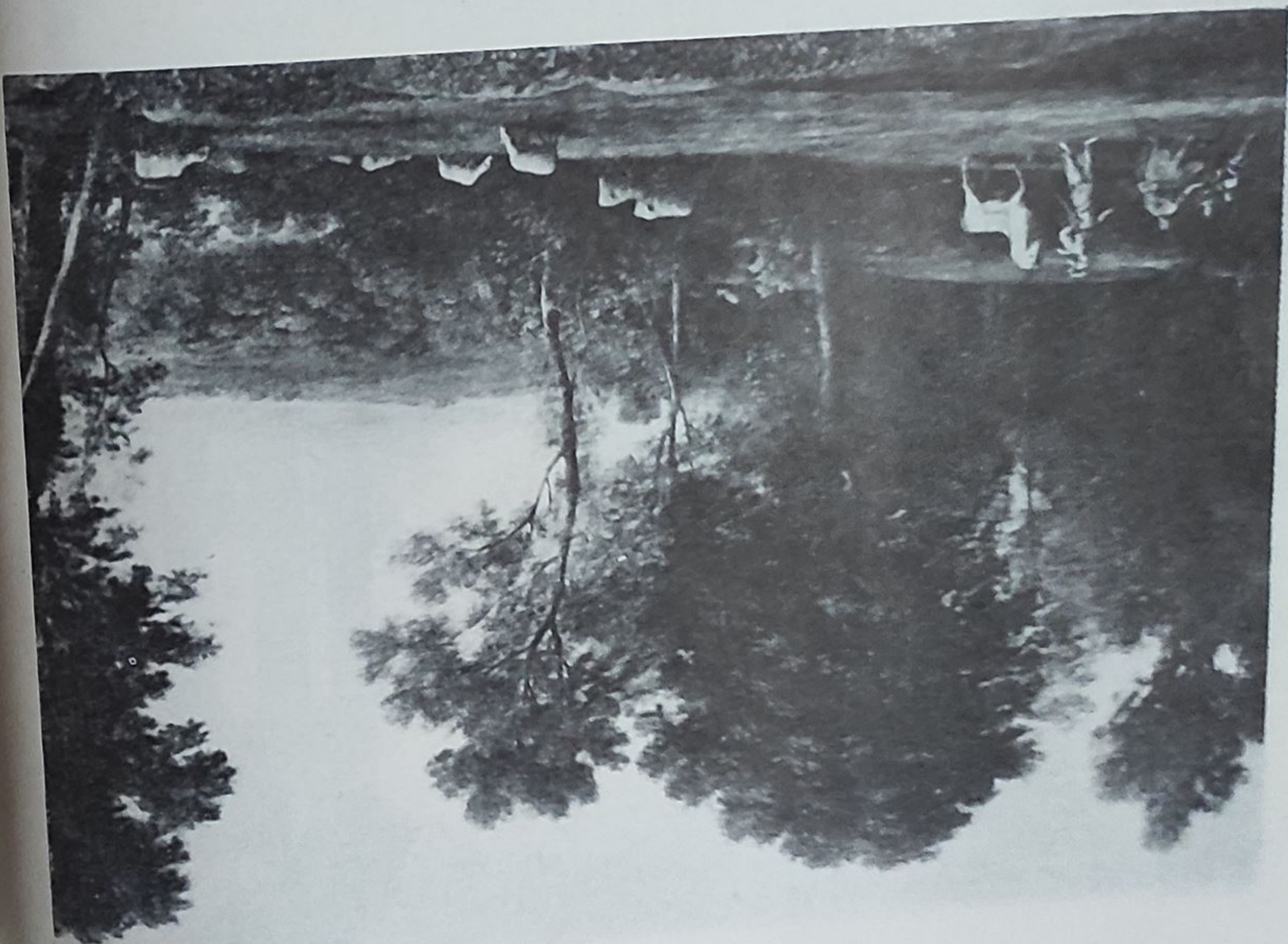


39. Petrucci cu Ezechiel plîngînd pe ruinele Tyrului, detaliu

42. Petru cu Avraam alungându-l pe Așur și pe Imaș

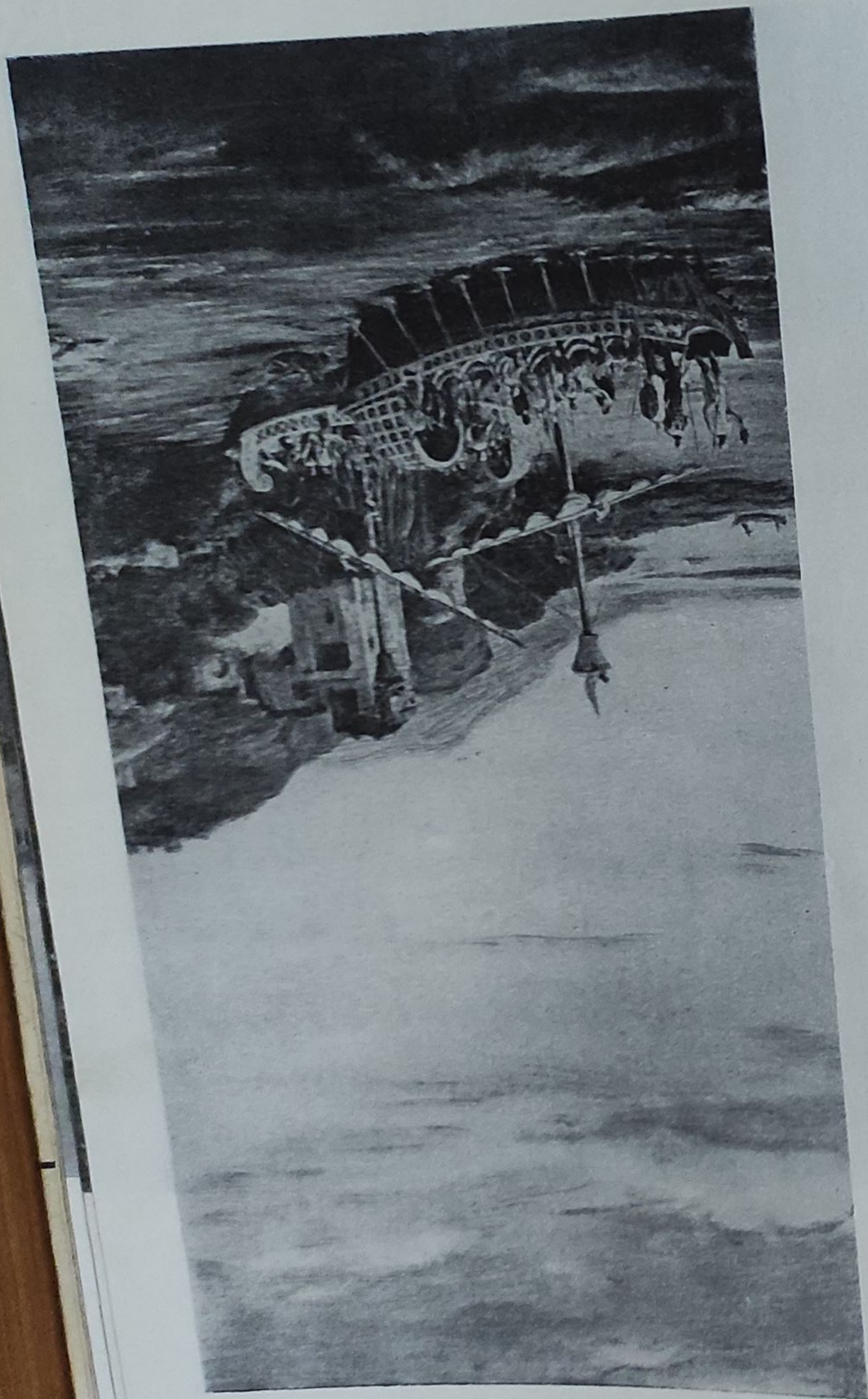


41. Petru cu Ermia și păstori

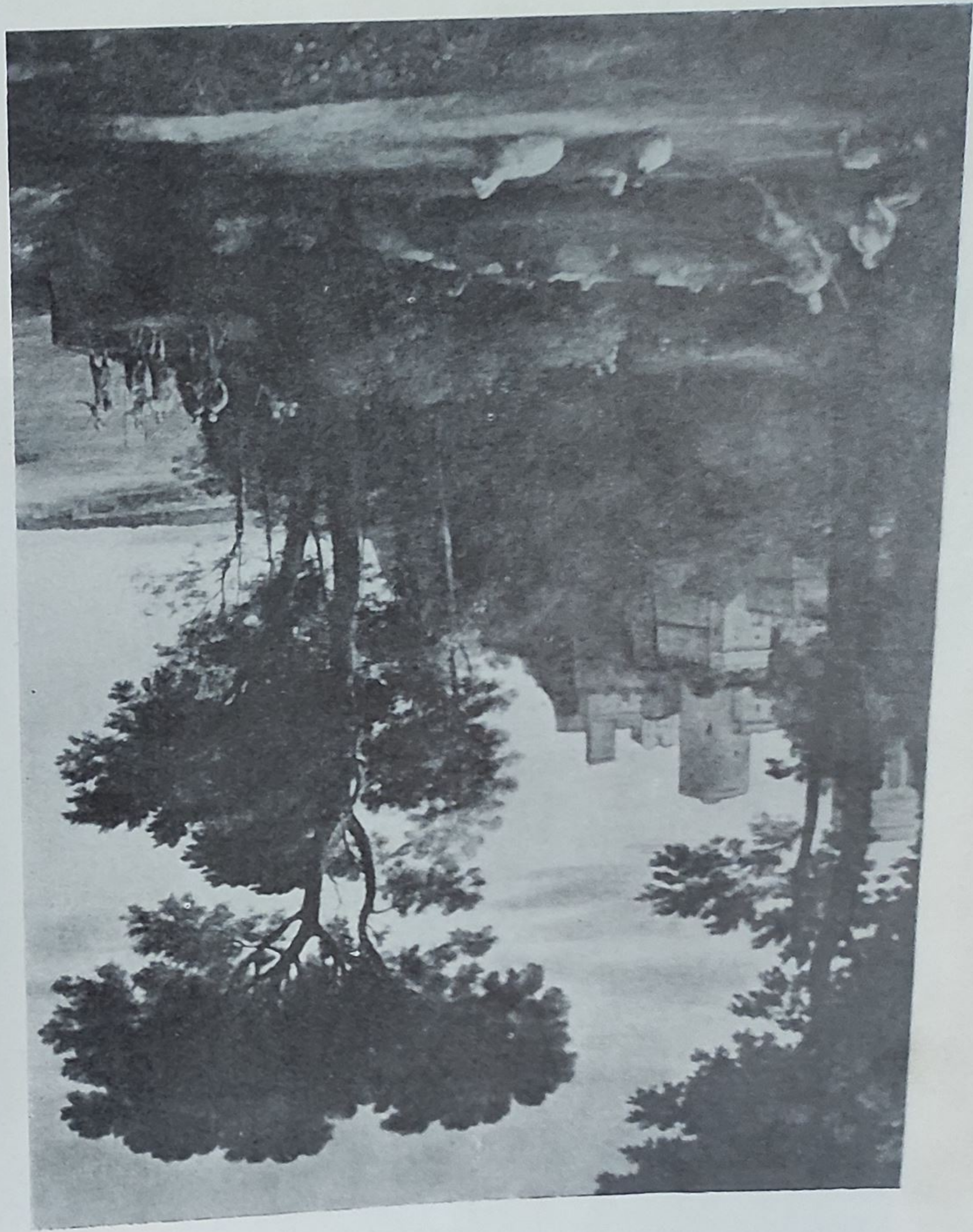




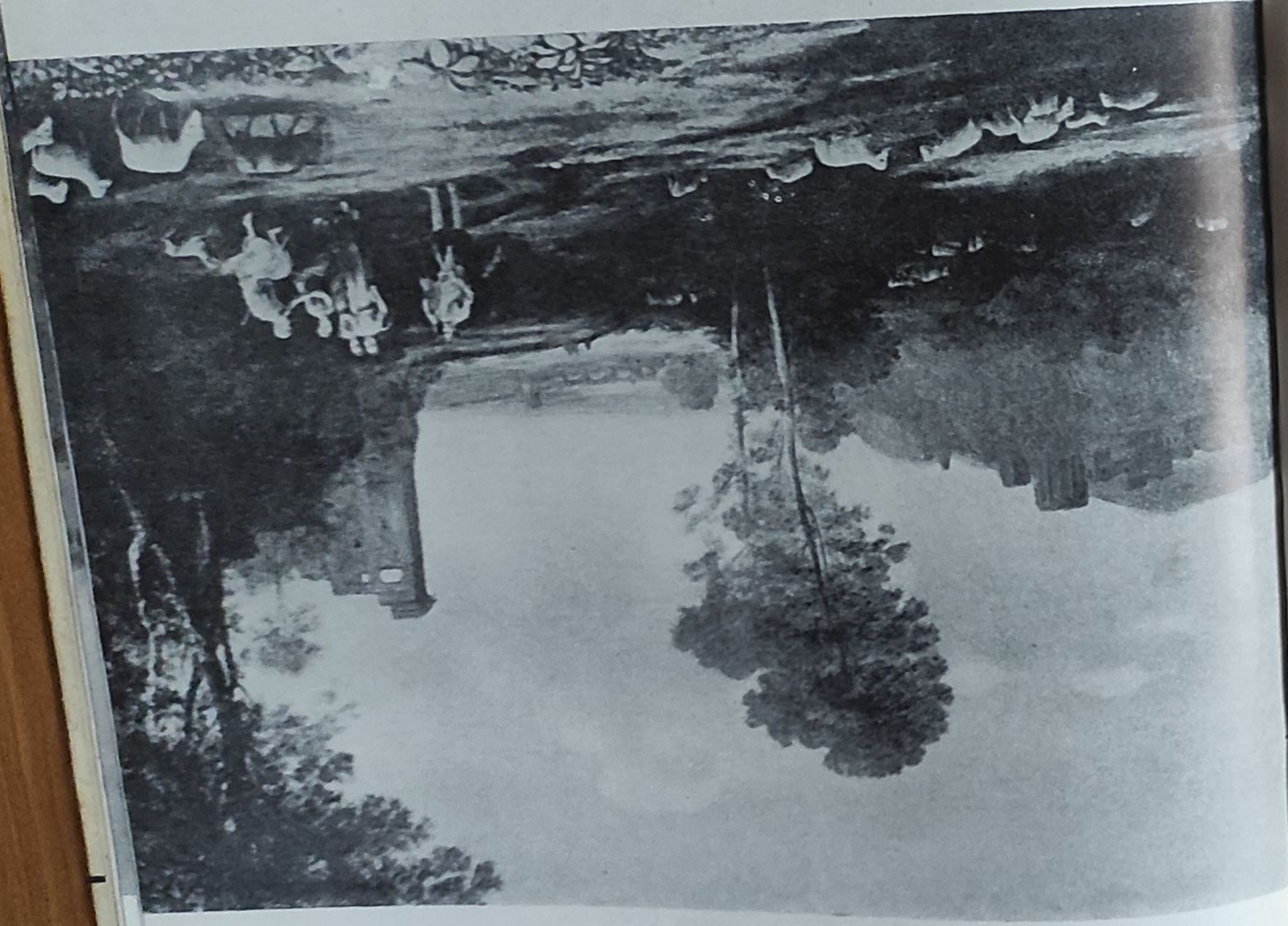
43. Marină cu Pescu și originea corăbii



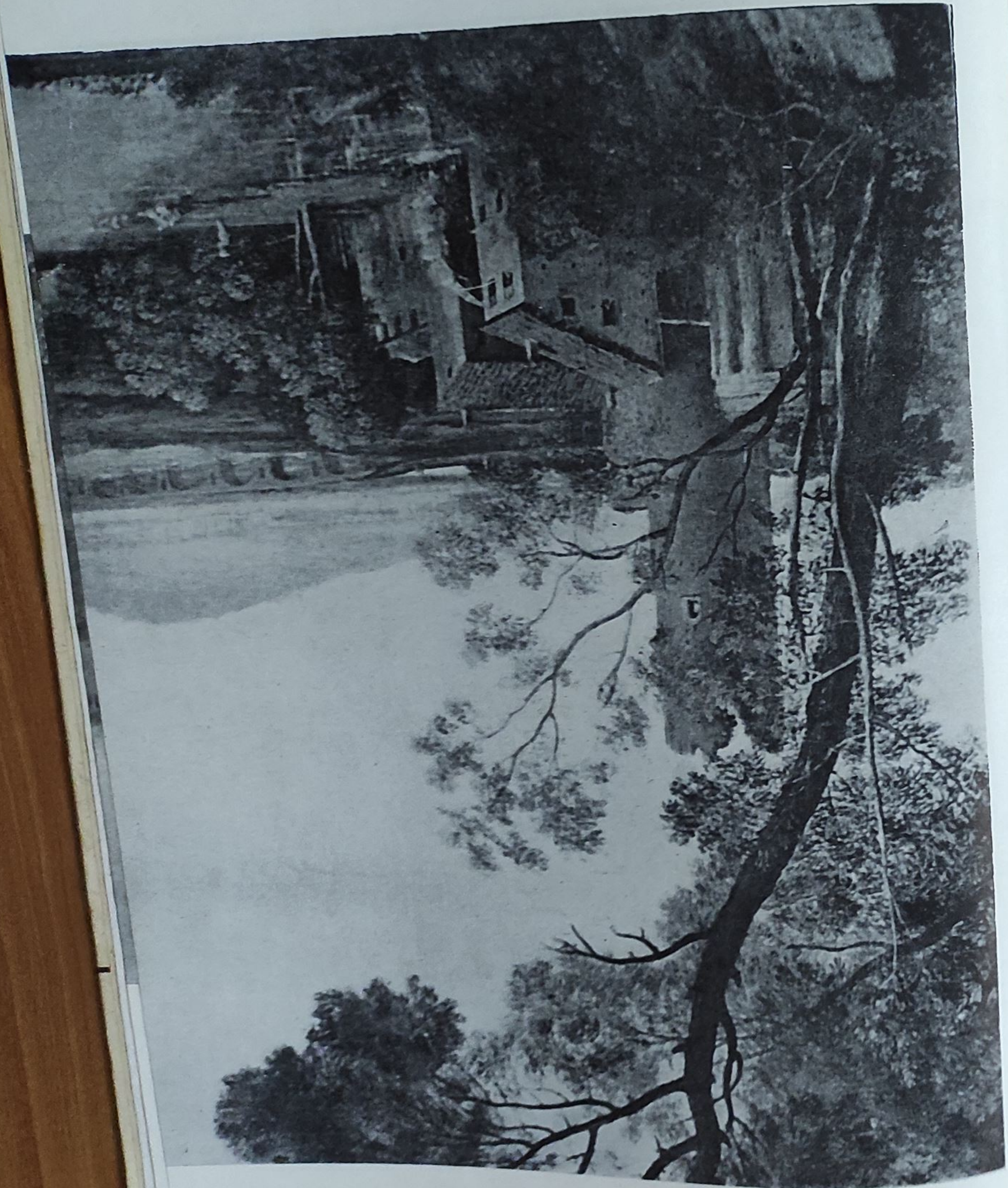
44. Pelsa cu debarcarea lui
Enca în Iatium, detaliu



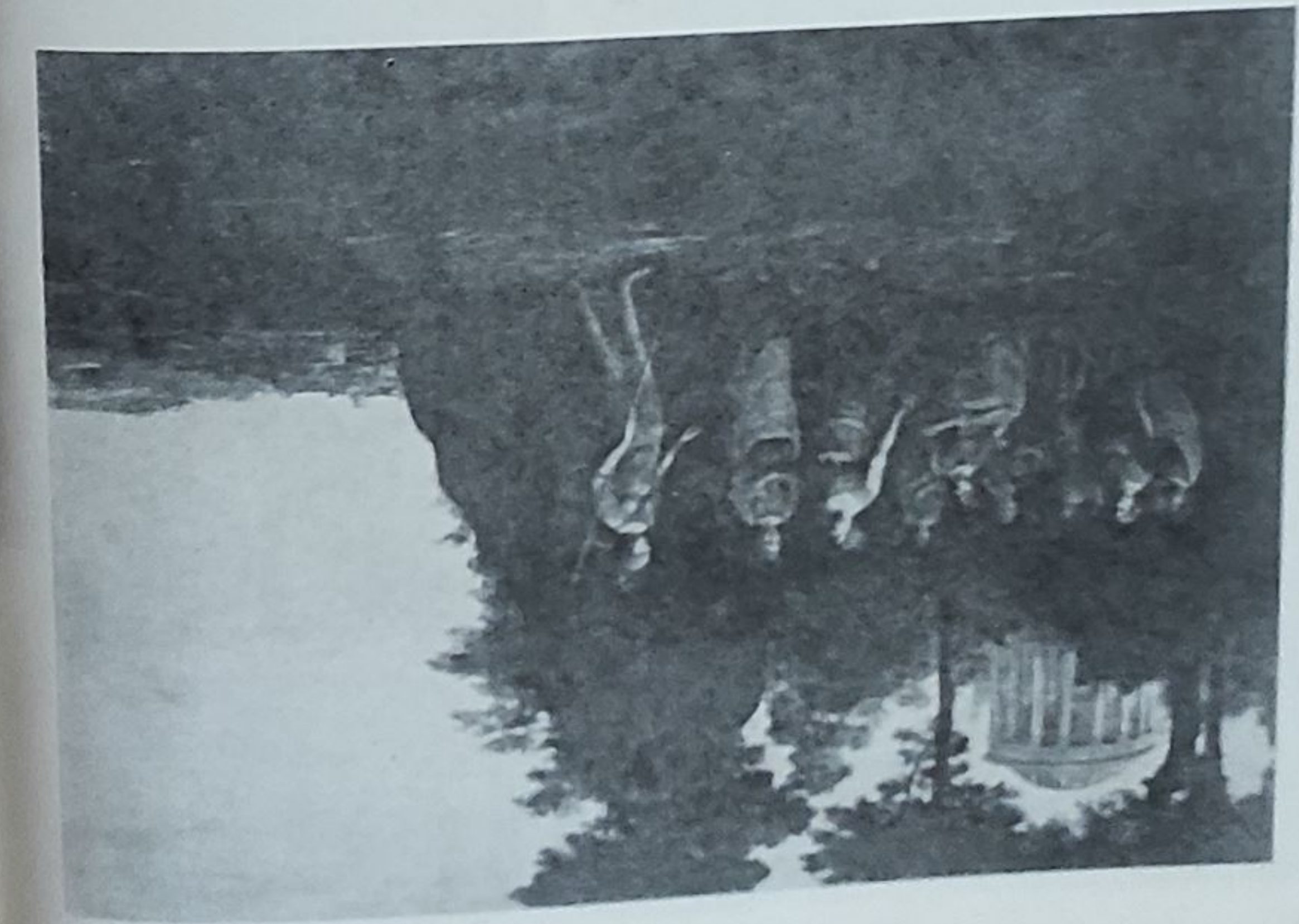
45. Petru cu debarcarea lui Enea în Lavinia, detaliu



46. Petru cu păstorii



47. Petrucci cu figuri dansind
48. Petrucci cu figuri dansind



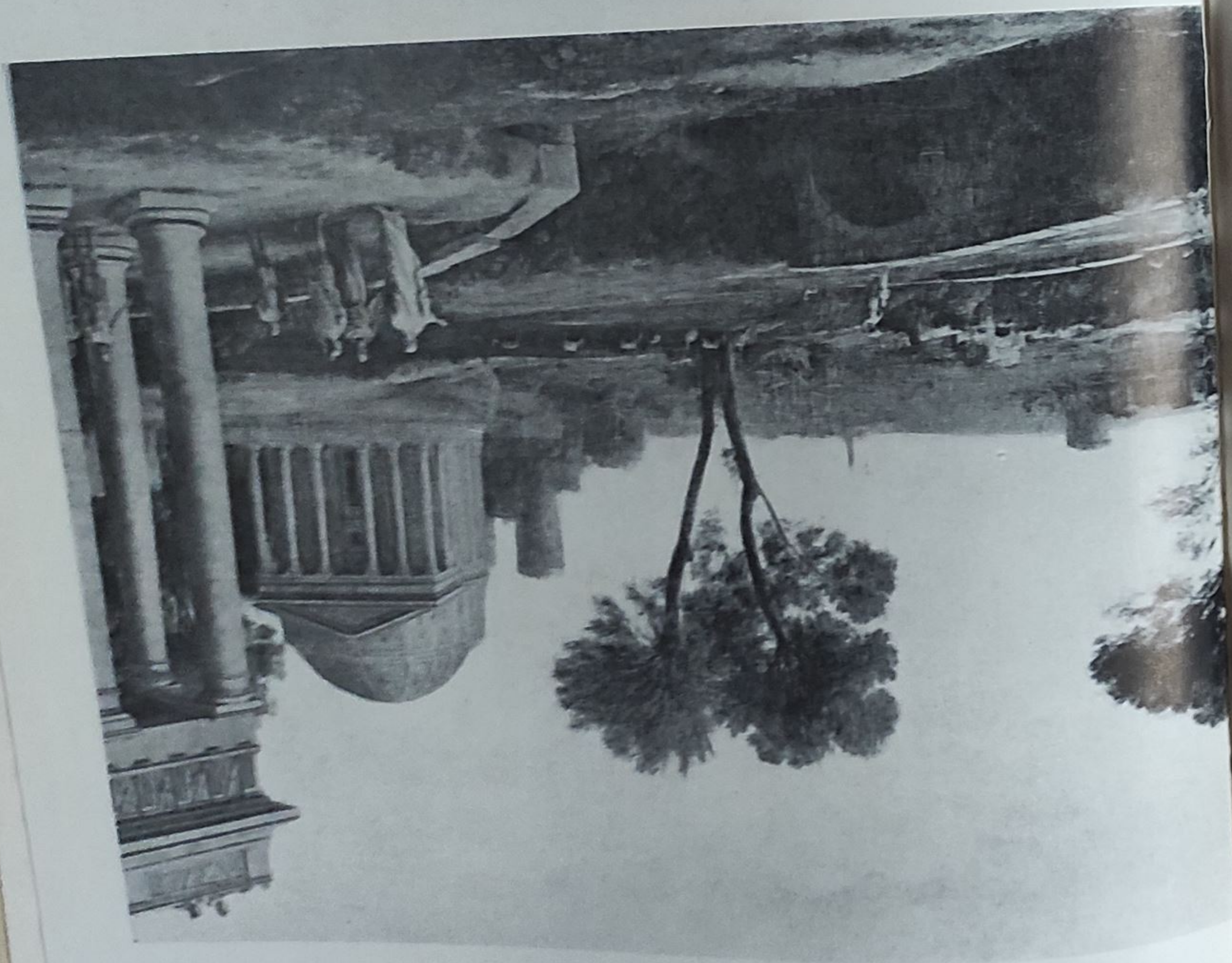
49. Parnasul cu Minerva vizitând Muzele
50. Peisaj cu satiri și nimfe dansând



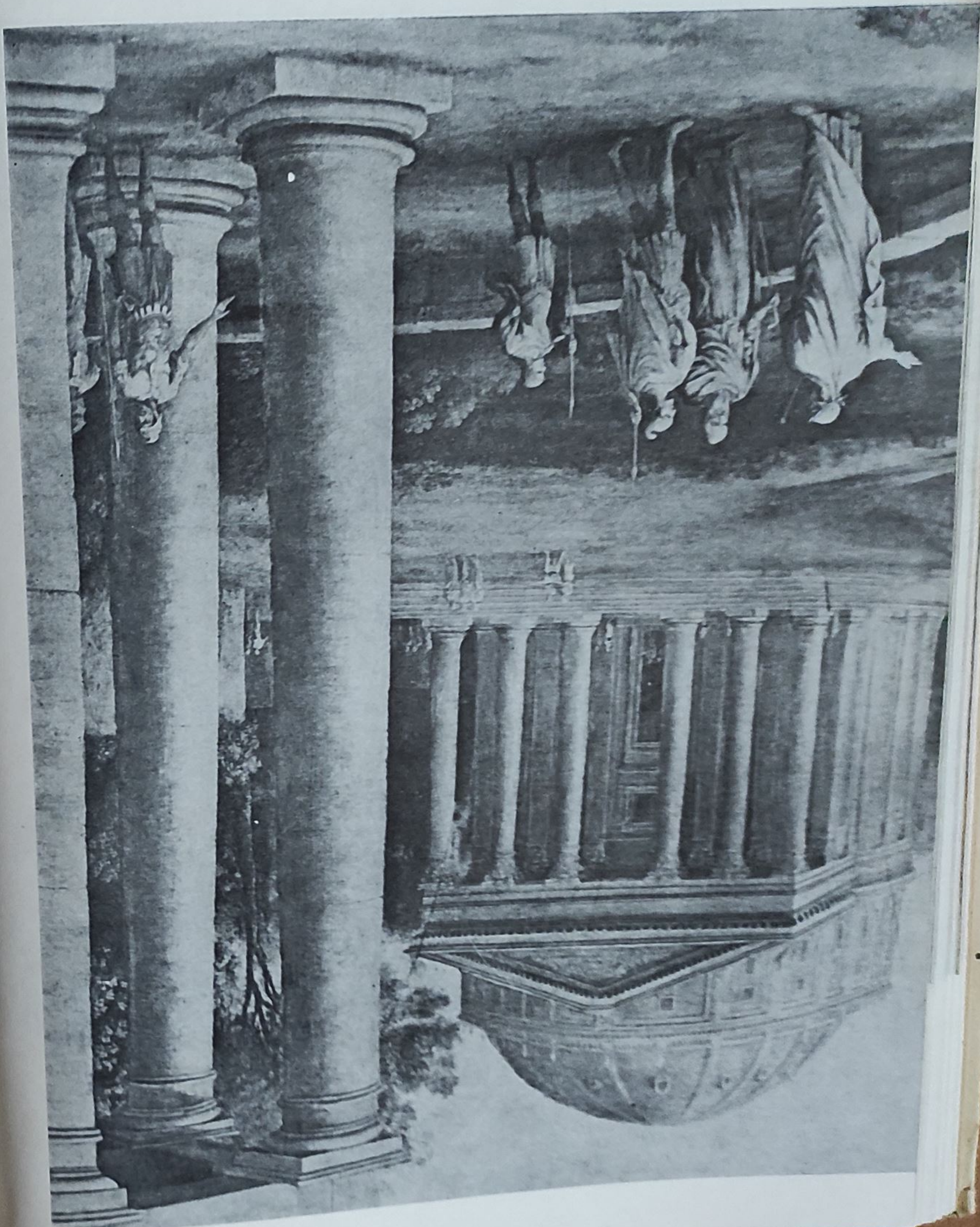
51. Vedere de pe coastă



52. Pisaj cu metamorfoza pădurii din Apulia, secolul al II-lea



53. Marina cu linca la Delos



54. Marna cu Enea la Delos, *detaliu*
55. Vedere din Cartagina cu Didona, Enea și soția lor
plecând la vințoare

